ЗМЕСТ Крыніца

Я
Мікалай УЛАШЧЫК 2

У НАС
Людка СІЛЬНОВА. ЗАЧАРАВАНАЯ КРАІНА 13

У НАС
Юрась БАРЫСЕВІЧ. ЦЕЛА І ТЭКСТ 20

ТЫ
Сяргей ДУБАВЕЦ 31

ЁН
Томас Стэрнс ЭЛІОТ 52

НАШ
Мікола КУЛІКОВІЧ 83

ЯНЫ
Моніка МАРОН 92

Мікалай УЛАШЧЫК

Падзеі, асабліва ў нацыянальнай палітыцы, разгортваліся надта высокімі тэмпамі. Скрозь у саюзных рэспубліках пераходзілі на нацыянальныя мовы. Зразумела, гэта адбывалася ў розных рэспубліках па-рознаму, у залежнасці ад сілы нацыянальнага руху.

Хроніка Быхаўца

ЦЫТАТНІК

Беларусь, Беларусь...

Беларусізацыя

“Надыходзіць Вялікдзень...”

Шукальнік долі гістарычнай

Хроніка Быхаўца

Ніводны з беларуска-літоўскіх летапісаў не выклікаў і не выклікае такой цікавасці, як хроніка Быхаўца. Дастаткова сказаць, што некаторыя даследчыкі дагэтуль лічаць яе фальшыўкай, якую стварыў, найверагодней, Тэадор Нарбут.

Да 30-х гадоў XIX ст. хроніка знаходзілася ў маёнтку Магілеўцы Слонімскага павета Гарадзенскае губерні, што належаў Аляксандру Быхаўцу Як назва маёнтка, так і прозвішча яго ўладальніка вядуць ва ўсходнюю Беларусь, у Падняпроўе (Быхавец – значыць ураджэнец Быхава) Гэты род, відаць, не вылучаўся знакамітасцю паходжання, бо ў працы Банецкага, дзе сабраны матэрыял пра ўсіх хоць крыху вартых увагі шляхецкіх фаміліях Вялікага Княства Літоўскага, Быхаўцы не згадваюцца [1] Нічога не паведамляе пра ўладальніка рукапісу – Быхаўца – і “Польскі біяграфічны слоўнік” Малапрыкметным аказаўся і паселішча Магілеўцы, пра якое “Геаграфічны слоўнік Польскага каралеўства” нават не ўспамінае [2]

У мінулым, калі рукапіс хронікі захоўваўся ў Магілеўцах, там быў значны архіў, ад якога цяпер засталося вельмі мала, прычым гэтыя матэрыялы датычаць амаль выключна гаспадарчага жыцця маёнтка [3] Гісторыя рукапісу да таго часу, калі яна трапіла ў рукі настаўніка Віленскай гімназіі І Клімашэўскага, застаецца невядомай Клімашэўскі, атрымаўшы рукапіс, апублікаваў фрагмент з апісаннем забойства вялікага князя Жыгімонта Кейстутавіча [4]

Калі Клімашэўскі надрукаваў урывак рукапісу, Нарбут працаваў над сваёй “Старажытнай гісторыяй літоўскага народу”[5] і, відаць, пазнаёміўся з гэтай публікацыяй, а ў 1834 г Быхавец пераслаў рукапіс хронікі Нарбуту ў ягоны маёнтак Шаўры. Рыхтуючы да друку “Старажытную гісторыю”, Нарбут шырока выкарыстоўваў новую хроніку, даў ёй па прозвішчы ўладальніка назву “Хроніка Быхаўца” і зрабіў палеаграфічнае апісанне У 1846 г Нарбут надрукаваў усю хроніку асобным выданнем.[6] Неўзабаве пасля публікацыі рукапіс знік. <...>

З цягам часу публікацыю Клімашэўскага забылі – прынамсі тады, калі ўзнікла пытанне пра аўтэнтычнасць хронікі, яе не згадвалі. Нарбут быў вядомы як даследчык,

ЦЫТАТНІК:

Сваімі гістарычнымі працамі Мікалай Улашчык зрабіў тое, што ранейдля Беларусаў зрабілі клясыкі нашай літаратуры Янка Купала, Максім Багдановіч, Якуб Колас, Максім Гарэцкі...

Вітаўт КІПЕЛЬ

Гэты чалавек мог размаўляць на той самай мове, што Гедымін. У гаворцы з Улашчыкам я яшчэ раз пераканаўся, што нічога проста так у свеце не бывае. І што нашаму народу Бог не выпадкова даў гэты крыж, які тысячу гадоў мы нясем на Галгофу, падаем, гінем, але я думаю, што народ наш усё-такі выжыве і лёс яго будзе светлы. Як, можа, у галандцаў Успомнім легенду аб Уленшпігелі, успомнім, як душыла іх іспанская імперыя. Дзе тая імперыя? А галандцы цяпер нацыя XXI стагоддзя.

Алег ТРУСАЎ

Улашчык быў носьбітам адраджэнскай ідэі, але адраджэнскай не ў нейкіх абстракцыях, а ў канкрэтным – з якога ты роду, чыю спадчыну маеш, якіх традыцыяў трымаешся, якое прозвішча ў цябе. Ён лічыў калі гэтага не высвет-

Беларусь, Беларусь...

Ён нарадзіўся 1 лютага (паводле старога стылю) 1906 года ў вёсцы Віцкаўшчына, за 21 вярсту ад Менска ля старога гасцінца Масква-Варшава.

Бацькі пераехалі ў Віцкаўшчыну з Навеградчыны. Мікалай быў чацвёртым сынам у сям'і. Каб пазбегнуць чарговага падзелу зямлі, бацька вырашыў пакінуць на гаспадарцы аднаго сына, а іншых (на подзіў аднавяскоўцаў) пачаў вучыць. Мікалай Улашчык-старэйшы вылучаўся са свайго асяроддзя пэўным артыстызмам у працы, умеў зрабіць усё, што было патрэбна для гаспадаркі, меў такарны, шавецкі і іншы інструмент, ужо стары зрабіў нават брычку. На дзіва ўсім у вёсцы, ён любіў чытаць кнігі, а пазычаў іх у прыватнай бібліятэцы Станішэўскага ў Менску за некалькі капеек.

З сямі гадоў Мікалай Улашчык-малодшы пачаў вучыцца ў школе ў валасным цэнтры Самахвалавічы, прагна чытаў хрэстаматыю, па якой вучылася ягоная старэйшая сястра. З 1917 г. юнак ужо ў Менску – у вышэйшым пачатковым вучылішчы, дзе панавала тэн-

ліць, не раскрыць, то і чалавека цяжка ўявіць.

Міхась МУШЫНСКІ

Чалавека, які тройчы прайшоў пекла савецкага ГУЛага, перажыў не адзін апакаліпсіс XX ст. і змог не толькі выстаяць, але і здзейсніць навуковы подзвіг – немагчыма не назваць тытанам. Мікалай Улашчык быў яшчэ і апосталам гістарычнай праўды аб нашай мінуўшчыне, сфальшаванай, занядбанай і схаванай ад народа. Ён умеў знаходзіць паэзію ў сухіх фактах і дзелавых дакументах, чуць у іх жывыя галасы нашых продкаў Найвышэйшым сваім абавязкам, справай усяго жыцця было для яго як найхутчэй вярнуць свайму народу гістарычную памяць і нацыянальную годнасць, дапамагчы яму ўзняцца з каленяў.

Вячаслаў ЧАМЯРЭЦКІ

У ВЯНОК
МІКАЛАЮ МІКАЛАЕВІЧУ
УЛАШЧЫКУ

Калі б з нас кожны гэтак жыў, як ён,
І роднай мовай даражыў, як ён,
І гэтак жа, як ён, знаў свой народ
І шанаваў свой беларускі род,
І годнасць гэтак жа высока нёс,
І гэтак мужна ўсе змагаў нягоды, –
О як бы сёння наш свяціўся лёс!
Які б прыгожы ў нас быў плён Свабоды!

Ніл ГІЛЕВІЧ

які рабіў спасылкі на недакладныя і нават на выдуманыя крыніцы, а паколькі, апрача яго, рукапісу ніхто не бачыў (за выняткам Клімашэўскага), узнікла падазрэнне, ці не напісаў сам Нарбут і хроніку Быхаўца. < .>

Росшукі Р Шалугі, які выявіў у Рукапісным аддзеле Бібліятэкі Акадэміі навук Літвы лісты Быхаўца да Нарбута (першы паведамляў аб перасылцы другому рукапісу), а таксама лісты Тэадоравага сваяка Вінцэнта Нарбута (яны маюць звесткі пра ход друкавання хронікі) сведчаць, што хроніка сапраўды існавала. Да гэтага можна дадаць, што хроніка выйшла з друку за жыццё яе ўладальніка А. Быхаўца, які, трэба меркаваць, апратэставаў бы гэткія дзеянні, каб названы ягоным імем гістарычны тэкст быў "прыдуманы".

Хадыніцкі быў пэўны, што рукапіс, калі ён і існаваў, знік адразу пасля публікацыі. Насамрэч ён знаходзіўся ў Шаўрах яшчэ ў 1851 г , і толькі ў вопісу 1864 г (складзеным неўзабаве пасля смерці Нарбута выкладчыкам віленскай гімназіі Сокалавым) рукапіс ужо не фігуруе [7]

Намагаючыся давесці, нібыта хроніка Быхаўца была напісанай Нарбутам фальшыўкаю, даследчыкі як быццам не заўважаюць акалічнасцяў, якія абвяргаюць іх высновы. Пры наяўнасці публікацыі Клімашэўскага Нарбут мог спісаць урывак пра забойства Жыгімонта з "Наварочніка", але астатні тэкст трэба было напісаць так, каб ён не адрозніваўся – хаця б моваю – ад урыўку, апублікаванага Клімашэўскім. Летапіс Рачынскага, які мала розніцца моваю з хронікай Быхаўца, быў выяўлены і выдадзены пазней і таму служыць для Нарбута ўзорам не мог

Цяжка таксама ўявіць, што такі літоўскі патрыёт, як Нарбут, называў усе рэкі, паселішчы і імёны дзейных асобаў не ў літоўскім, а ў беларускім вымаўленні.

Паколькі ў рукапісу не хапала пачатку, канца і часткі тэксту ў сярэдзіне, узнікла пытанне пра памер стратаў Выдаючы хроніку, Нарбут паведамляў, што страчана каля паловы рукапісу [8] Пры публікацыі перакладу мы выказалі думку, што не хапае не болей за чвэрць.[9] Нашы апошнія падлікі паказваюць, што прапала яшчэ менш: прыкладна 16 старонак, альбо 8 аркушаў Калі лічыць, што ў Быхаўца было 158 старонак, то ўсяго ў рукапісу налічвалася 174, ці 87 спісаных з абодвух бакоў аркушаў Значыцца, страты складаюць блізу 9% тэксту < >

У канцы свайго выдання Нарбут змясціў паказальнікі –

дэнцыя ганіць сялянскае жыццё і родную гаворку навучэнцаў. Настаўнікі скрозь чаўплі, што вучні размаўляюць брыдка, што трэба як мага хутчэй навучыцца гаварыць "хорошо", а не так, як дома гавораць бацькі. Але ішлі часы нацыянальнага адраджэння, і ў 1919 г. у вучылішчы (як і яшчэ ў адной менскай школе) навучанне перавялі на беларускую мову. У клас, дзе вучыўся М. Улашчык, прыйшоў новы настаўнік Язэп Шнаркевіч, які загаварыў з дзецьмі на роднай мове. За месяц намаганняў настаўніка ўся пагарда да свайго, што штучна прышчаплялася раней, адпала быццам кароста.

Адтуль у М.М. Улашчыка і пайшло захапленне роднай літаратурай, а потым і гісторыяй. Увосень 1921 г. Мікалай перайшоў у рэальнае вучылішча, якое хутка было перароблена ў сямігодку, дзе пачалі выкладаць гісторыю Беларусі. Да таго часу хлопец ужо прачытаў новы курс самастойна і ведаў яго не горш за настаўніка. Потым ён перайшоў у вячэрнюю школу, дзе на яго моцнае ўражанне зрабіў трэці том манаграфіі Я.І. Карскага "Беларусы" – "Нарысы пісьменнасці беларускага племені".

М.М. Улашчыку пашанцавала на добрых настаўнікаў-гісторыкаў – Уладзіміра Пічэту, Мітрафана Доўнар-Запольскага, Дзмітрыя Даўгялу. Ён быў сакратаром універсітэцкага краязнаўчага таварыства пад старшынёўствам Пічэты, працаваў сакратаром Кніжнай палаты Дзяржаўнай бібліятэкі (адначасова з вучобай у БДУ).

імянны, геаграфічны і, часткова, тэматычны. Даследчык верыў усяму, што напісана ў хроніцы, і гэта адлюстравалася ў паказальніках <...> Нарбут змяняў як імёны, так і прозвішчы, прычым часам перарабляў "рускія" імёны на польскія (князь Юры Лінгвенавіч названы "Ежы"). У іншых выпадках перапрацоўка надае імёнам літоўскае гучанне (у тэксце напісана "Куковойт", а ў паказальніку – "Куковойтис")...

Палеаграфічнае апісанне рукапісу Нарбут даў двойчы. у т III "Старажытнае гісторыі"[10] і ў 1846 г., у час публікацыі хронікі.[11] У першым выпадку ён пісаў, што хроніка была "рукапісам у чвэртку, 20 сшыткаў, польскім пісьмом XVII ст., пісана дробным почыркам, роўна, сцісла, вельмі чыста, на старой паперы, вадзяны знак якой паказвае тутэйшую польскую фабрыку" Філіграні, на думку Нарбута, адлюстроўвалі шляхецкія гербы У другім апісанні дабаўлена, што вадзяны знак на адной палове аркуша паказвае карася, а на другой – літары GG; далей адзначана, што на такой паперы пісаліся шляхецкія дакументы XVI – пач. XVII стст. (на гэтай падставе Нарбут і датаваў рукапіс тым самым часам).

На адвароце апошняга аркуша рукапісу можна прачытаць па-польску: "Kronika litewska z ruskiego języka na polski przetłumaczona", хоць тут не пераклад, а толькі перадача польскай графікай беларускага кірылічнага тэксту. Пасля гэтага запісу ў выданні 1846 г. змешчаны летапісны ўрывак, апублікаваны ў 1836 г П.А. Мухановым, дзе гаворыцца пра жаніцьба польскага караля і вялікага князя літоўскага Жыгімонта Аўгуста з Барбарай Радзівіл [12] Потым на новай старонцы ідзе радавод віцебскіх князёў, перад якім ёсць запіс Нарбута, што радавод быў у самым канцы рукапіснае хронікі ў выглядзе прыпіскі. З заўвагі да гэтага месца вынікае, што прыпіска зроблена не тым почыркам, якім пісаная хроніка [13]

Выдаючы пераклад хронікі Быхаўца і спрабуючы вызначыць час, калі яна была напісаная, мы, з улікам таго, што ў альбоме К.Я. Трамоніна сустракаецца філігрань з выявамі як рыбаў, так і адпаведных літараў,[14] зрабілі выснову, што хроніка перапісаная ў 70-я гады XVI ст

М Я. Ючас, спасылаючыся на працу Лаўцявічуса, лічыць, што хроніка была перапісаная на пачатку XVIII ст на паперы прускае вытворчасці [15] Меркаванне, што рукапіс перапісаны лацінкаю ў XVIII ст , ёсць найбольш верагодным, прычым да такое высновы можна прыйсці незалежна ад няясных паказчыкаў філіграняў. Рэч у тым, што ў Вялікім Княстве Літоўскім кірылічнае пісьмо ў XVIII ст было амаль забытае, і таму, калі даводзілася перапісваць беларускія тэксты XV–XVI стст., карысталіся польскай графікай, цалкам захоўваючы мову Але з тае прычыны, што ў XVI і XVII стст такіх выпадкаў не сустракаецца (альбо яны надзвычай рэдкія), можна лічыць, што хроніка Быхаўца была перапісаная ў XVIII ст , прычым не пазней за яго сярэдзіну

Шмат спрэчак у літаратуры выклікае нацыянальная і рэлігійная прыналежнасць як складальніка хронікі, так і ініцыятараў яе стварэння. Паданне аб прыбыцці продкаў літоўскае шляхты з Рыма і далейшыя падзеі на працягу сотняў гадоў не ёсць індывідуальнай асаблівасцю хронікі Быхаўца, бо ўсё гэта сустракаецца ў шэрагу беларуска-літоўскіх летапісаў (а таксама ў некаторых польскіх хроніках). Зыходзячы з гэтага, легендарнае паданне трэба разглядаць не як частку якога-небудзь летапісу, а як пэўны этап у развіцці летапісання ў Вялікім Княстве Літоўскім.

Як адлюстраваная ў хроніцы рэлігійная праблема? Увесь тэкст твору сведчыць, што ягоны складальнік быў вельмі талерантны, але як чалавек пэўнае эпохі не мог абысці

Але наступілі дрэнныя для краіны часы, і малады Улашчык трапіў у жорны таталітарнага рэжыму. З 1930 г. ён быў у ссылцы па аблыжным абвінавачванні. Знаходзіўся ў Кіраўскай вобласці, потым у Марыінскім лагеры (зараз Кемераўскай вобл.), ва Ульянаўску, у в. Дзяргачы Саратаўскай вобл., у Чарапаўцы. У Ленінградзе здаў экзамены ў аспірантуру, але ў другі раз быў арыштаваны і сядзеў у турмах на Урале, адкуль быў адпушчаны напаўжывы.

У снежні 1947 г. ён абараніў у Інстытуце гісторыі Акадэміі навук СССР у Маскве кандыдацкую дысертацыю "Подготовка крестьянской реформы 1861 года в губерниях Виленской, Гродненской и Ковенской". Яе фактычна М.М. Улашчык рабіў пад кіраўніцтвам Ул. Пічэты, які таксама тады пасля ссылкі ў Кіраў працаваў у Маскве. Па прапанове Пічэты Улашчык вёў спецыяльны семінар і чытаў агульны курс гісторыі славян на кафедры славяназнаўства Маскоўскага універсітэта. У 1949 г. пачаў працаваць у Інстытуце гісторыі АН СССР, але яго арыштавалі трэці раз.

У межах гэтага артыкула размова пойдзе толькі аб асноўных накірунках навуковай творчасці М.М. Улашчыка. Вялікую працу даследчык зрабіў, рыхтуючы да друку сабраныя ім беларускія летапісы і хронікі, навукова апісваючы са сваімі каментарыямі два тамы акадэмічнага выдання з векавой традыцыяй – "Полного собрания русских летописей" (М., 1975–1979. Тт. 32 і 35). У двух гэтых тамах упершыню цалкам былі

ўвагаю веру дзейных асобаў Аўтарскае стаўленне да падзеяў, выкладзеных у легендарнай частцы, выяўляецца, здаецца, толькі аднойчы. калі літоўцы разграмілі на рацэ Ясельдзе войска валынскіх князёў, Русь "возгласи великим плачем, иж так вси суть побиты от безбожное литвы"[16] (але і гэты вокліч, мяркуючы па мове, можа быць запазычаны з Валынскага летапісу)

Увесь далейшы тэкст кажа пра "вальнадумства" аўтара. Тая акалічнасць, што арыстакраты, якія прыехалі ў Літву з Рыма, і іх нашчадкі яшчэ ў XIII ст выконвалі паганскія абрады, не выклікае ў складальніка хронікі аніякага асуджэння Як пра зусім звычайную з`яву запісана, што полацкі князь паганін Гінвіл, нашчадак Палямона, ажаніўшыся з цвярской князёўнаю, "охрыстился в рускую виру" Ягоны сын Барыс быў "рускае веры" і надзвычай набожны.[17] Зусім абыякава адзначана, што Міндоўг хрысціўся паводле каталіцкага абраду, а потым вярнуўся ў паганства, ягоны сын Войшалк "принял святое крещение", але паколькі ён хрысціўся паводле праваслаўнага абраду, можна думаць, што храніст паставіўся да гэтага ўхвальна ("святое крещение") [18]

З таго часу, калі хроніка (як і наогул усе летапісы) пачынае хаця б часткова адлюстроўваць рысы рэальнасці, складальнік зазначае, што камусьці з удзельнікаў войнаў і канфліктаў бог дапамагаў атрымліваць перамогі, але пры гэтым рэлігія і пераможцаў і пераможаных значэння не мела: усявышні заўсёды апынаўся на баку прыхільнікаў паганства літоўцаў і адварочваўся ад хрысціянаў Напрыклад, бог дапамог паганіну Гедыміну перамагчы каталіцкі Ордэн, а ў хуткім часе і праваслаўнага ўладзімірскага князя Уладзіміра.[19] Альгерд "охрыстился в рускую виру", але "панове литовские вси были в своих верах поганских. И князь велики Олгерд не чынил им силы и в веру свою не вернул, и рымское виры в Литве паки не было толко руская змешалася" [20] Тут няма і намёку на тое, што паны, застаючыся паганцамі, не клапаціліся пра выратаванне сваіх душаў; не асуджае храніст і Альгерда, які не настойваў на хрысціянізацыі сваіх паноў [21] Спачуванне ў храніста выклікаюць паводзіны князя Канстанціна Карыятавіча, якому польскі кароль прапанаваў ажаніцца з ягонай дачкою, а разам з тым дакляраваў (пасля сваёй смерці) і польскі трон, аднак з умоваю, што князь пяройдзе з праваслаўя ў каталіцтва, на што Канстанцін адказаў адмоваю,[22] а далей, таксама без усякага каментара паведамляецца, што паганін Гаштольд, ажаніўшыся з дачкою бучацкага старасты, "охрыстился лядскую виру" [23]

У такой сітуацыі, здавалася б, зразумець, "лядской" ці "рускої" веры спачувае храніст, не заўсёды магчыма, аднак ёсць дадзеныя, што складальнік хронікі быў веры "руской" Напрыклад, Ягайла ўвайшоў у "церковь", каб там ахрысціцца ў "рымскую" веру [24] Наўрад ці магчыма католіку назваць храм не касцёлам, а царквою. Дарэчы, Ягайла пагадзіўся ўзяць "веру их латынскую" [25]

Пры ўяўнай абыякавасці да спраў веры складальнік хронікі Быхаўца больш схільны не да каталіцызму, а да праваслаўя. Пра тое, што хроніка скампанаваная з асобных частак, пісалі, здаецца, усе даследчыкі гэтага помніка, але адзін урывак у сувязі з асобаю складальніка мае асаблівую цікавасць. Гэтае месца вылучаецца рэзка выяўленай непрыязнасцю да смаленскага князя Святаслава, і, разам з тым, тут шырока цытуюцца біблійныя тэксты, чаго ў хроніцы больш не сустракаецца. Ва ўрыўку апісваюцца падзеі, якія адбываліся неўзабаве пасля каранацыі Ягайлы, калі смаленскі князь Святаслаў у хаўрусе з полацкім князем Андрэем (да якога на дапамогу прыйшлі лівонскія немцы) распачаў вайну ў паўночнай Беларусі, маючы на мэце адарваць яе ад Вялікага Княства Літоўскага. Пакінуўшы без увагі князя Андрэя і немцаў, храніст павaрочвае сваё пяро супраць Святаслава, вінавацячы таго ў парушэнні прысягі на мір і ў страшэннай жорсткасці каля Оршы. (Робячы "не по-человечески и не по-христиански", Святаслаў заганяў жыхароў у хаты і спальваў іх жыўцом.) У іншых выпадках паднімалі зрубы, людзей клалі шыямі на падмуркі і апускалі зрубы на месца. На выратаванне прыгнечаных рушыла войска на чале з князямі Скіргайлам і Вітаўтам. Глыбока абураныя вераломствам Святаслава князі, ідучы са збройнай сілаю, успаміналі "слово божие, говорящее в нюже меру мерите и отмерится им". Гэтыя словы ў хроніцы напісаныя кірыліцай. Далей ідзе шэраг біблійных фразаў на лацінцы.[26] Найверагодней, што іх напісаў "русін"

Вядома, у вывучэнні хронікі ўзнікае пытанне, з чыёй ініцыятывы яна была створаная. На думку Ючаса, ініцыятарам быў віленскі каталіцкі біскуп князь Павел Гальшанскі.[27] Аднак тое месца хронікі, дзе пра каталіцкую рэлігію гаворыцца "их вера ляцкая", ставіць удзел кіраўніка каталіцкай царквы Літвы пад сумнеў < . >

Пераклад з рускай

---

[1] Boniecki A. Poczęt rodów w Wielkiem Księstwie Litewskim w XV–XVI wieku. Warszawa, 1887.
[2] Słownik geograficzny Krolestwa Polskiego i innych ziem słowiańskich. Warszawa, 1885. T. VI.
[3] Хроника Быховца. М., 1966. С. 10.
[4] Noworocznik litewski na rok 1831. Wilno, 1830. C. 93–102.
[5] Narbutt T. Dzieje starożytne narodu litewskiego. Wilno, 1835 – 1841. T. I–IX.
[6] Pomniki do dziejow litewskich. Wilno, 1846.
[7] Хроника Быховца. С. 10.
[8] Pomniki do dziejów litewskich. S. II.
[9] Хроника Быховца. С. 12.
[10] Narbutt T. Op. cit. T. III. S. 578–579.
[11] Pomniki do dziejów litewskich. S. I–II.
[12] Сборник Муханова. М., 1836, С. 140–141.
[13] Pomniki do dziejów litewskich. S. 81.
[14] Тромонин К.Я. Изъяснение знаков, видимых на писчей бумаге. М., 1844, № 1584.
[15] Ючас М.А. Хроника Быховца. В кн.: Летописи и хроники. М., 1974. С. 221.
[16] ПСРЛ. Т. XXXII. С. 131.
[17] Тамсама. С. 130–131.
[18] Тамсама. С. 133.
[19] Тамсама. С. 136.
[20] Тамсама. С. 139.
[21] Тамсама.
[22] Тамсама.
[23] Тамсама. С. 139–140.
[24] Тамсама. С. 145.
[25] Тамсама. С. 144.
[26] Тамсама. С. 145.
[27] Ючас М.А. Указ. соч. С. 227.

надрукаваныя семнаццаць вядомых на сёння беларуска-літоўскіх летапісаў і хронік. Працу над беларускімі летапісамі навуковец пачаў з 60-х гадоў, калі ў 1966 г. выдаў "Хроніку Быхаўца", якую да таго часу некаторыя даследчыкі лічылі падробкаю. М.М. Улашчык даказаў сапраўднасць хронікі.

У сваіх каментарыях да 32-га і 35-га тамоў "Полного собрания русских летописей" Мікалай Улашчык пераканаўча даказаў, што беларуска-літоўскія летапісы складаліся на беларускай мове і былі агульнадзяржаўнымі для Беларуска-Літоўскай дзяржавы.

Шматгадоваму вывучэнню беларускіх летапісаў і хронік ён падвёў вынікі ў сваёй апошняй выдадзенай пры жыцці манаграфіі "Введение в изучение белорусско-литовского летописания" (М., 1985). У гэтай кнізе ён разгледзеў гісторыю ўзнікнення летапісаў і хронік, прачытаў і ўсведаміў іхнія тэксты, вытлумачыў іх, высветліў час, месца, аўтарства складальнікаў тэкстаў, умовы ўзнікнення гэтых гістарычных крыніц, вызначыў навуковую вартасць інфармацыі.

Шырокі рэзананс у навуковых колах атрымалі папярэднія манаграфіі Улашчыка, у якіх ён паслядоўна выступаў супраць шавіністычнага тлумачэння гісторыі, якімі б знешне добрымі намерамі ні прыкрываліся прыхільнікі падобнага тлумачэння. Галоўны накірунак кнігі "Очерки по археографии и источниковедению истории белорусского феодального периода" (М., 1973) – старанная сістэматызацыя шматлікіх публікацыйных актавых крыніц гісторыі тагачаснай Беларусі і іхняя крытычная ацэнка.

Мікалай Улашчык распрацаваў асновы методыкі аналізу гэтых выданняў, паслядоўна разбіў звычку разглядаць шматлікія моманты гісторыі нашага краю з пункту погляду расійскіх аўтараў казённа-манархічнага, імперскага напрамку, якія тэндэнцыйна падбіралі дакументы мінулага, каб пераўтварыць іх у рупар ідэй "адзінанепадзельнасці" лёсаў усходнеславянскіх народаў на патрэбу валадарам.

Публікатары прааналізаваных М.М. Улашчыкам выданняў, дрэнна ведаючы мову і звычаі беларусаў, мінулае краю, па непасрэдным заданні паплечнікаў і духоўных нашчадкаў М. Мураўёва-Вешальніка спрабавалі даказаць заведама недаказальнае – уяўную любоў і іманентную цягу беларусаў да матухны-Расіі і бацюхны-цара, праваслаўных пастыраў, якія толькі адны і любілі беларускі народ ды дзённа і ношчна дбалі аб іхнім дабрабыце і карысці. Тыя ж дакументы, якія не пасавалі да гэтай справы, выдаўцы проста адкідвалі ўбок.

Частка сакрэту папулярнасці гэтай і іншых прац Улашчыка – у мове, якой яны напісаны. Мікалай Мікалаевіч валодаў не частым у гісторыкаў майстэрствам слова, умеў стварацць невялікай мастацкай дэталлю цэлае, жыва і яскрава рэканструяваць карціны далёкага мінулага.

Беларусізацыя

(Фрагмент успамінаў)

Падзеі, асабліва ў нацыянальнай палітыцы, разгортваліся надта высокімі тэмпамі. Скрозь у саюзных рэспубліках пераходзілі на нацыянальныя мовы. Зразумела, гэта адбывалася ў розных рэспубліках па-рознаму, у залежнасці ад сілы нацыянальнага руху, які меўся ў пачатку рэвалюцыі. Так, у Грузіі ці Арменіі, якія адзін час былі незалежныя, відаць, на свае мовы пераводзіць не было патрэбы, бо там дзяржаўны апарат у час незалежнасці быў свой. Вельмі моцна разгарнулася ўкраінізацыя на Украіне. Нават выйшла кніга, у якой даказвалася, што Украіне вельмі нявыгадна быць у Саюзе, бо саюзны ўрад цягне занадта шмат у агульны бюджэт Мы з зайздрасцю слухалі пра ўсё гэта, бо ў нас да такога было далёка. Праўда, па канстытуцыі лічылася, што ў Беларусі чатыры дзяржаўныя мовы, а старшыня ЦВК Чарвякоў (у свой час ён падпісваўся сваім сапраўдным прозвішчам – Чарвяк) умеў гаварыць на ўсіх гэтых мовах. У 1926 г стары пераплётчык Дзяржаўнай бібліятэкі, дзе я тады працаваў, сказаў, што на сходзе на нейкім прадпрыемстве, дзе былі выключна яўрэі, Чарвякоў, зварачаючыся да рабочых, сказаў па-яўрэйску: можа, хочаце, каб я гаварыў па-яўрэйску, то я магу Тыя былі надта ўсцешаныя, але, зважаючы, што гэта будзе яму цяжка, прасілі гаварыць па-руску.

У газетах і розных выданнях увесь час пісалася пра пераход устаноў і дзяржаўнага апарату на беларускую мову. Гэта лічылася як паказнік рэвалюцыйнасці. Заўсёды на першым месцы была Калінінская акруга (Клімавічы), дзе сакратаром акругкому быў Алесь Адамовіч, у другіх такіх поспехаў не было. Як памятаецца, на апошнім месцы стаяў Віцебск. К таму часу, калі мы канчалі школу, беларусізацыя ў Менску зрабіла значныя поспехі. Пасведчанні аб сканчэнні школы нам выдавалі беларускія < >

Рух у Беларусі ішоў не столькі афіцыйна, колькі знізу, сярод моладзі. Настаўнікі беларускай мовы і літаратуры (гэта ўжо было афіцыйна ўведзена ў школах) пашыралі веды пра Беларусь наогул і ўзбуджалі нацыянальныя пачуцці. У гэтым сэнсе вельмі шмат што зрабіў "Маладняк". Невялікая ў пачатку група хлопцаў, не надта асвечаных і часам не надта і таленавітых (самы таленавіты і асвечаны быў Дубоўка, які жыў у Маскве), вызначалася вялікаю актыўнасцю. Маладняковцы не толькі выпускалі свой часопіс "Маладняк" (таленавітых рэчаў, як мне здавалася, там было змешчана мала), але часта і вельмі голасна выступалі ў розных установах, а паколькі раней Менск не ведаў такога і да рэвалюцыі пісьменнікаў там наогул не было, то цікавасць да маладняковцаў мелася вялікая. Рос "Маладняк" тэмпамі незвычайнымі. Ужо ў 1924–25 гадах быць маладняковцам азначала набыць вядомасць і пашану сярод моладзі. Ды не толькі быць маладняковцам, але нават быць знаёмым з маладняковцам зрабілася нібы пачэсна. Праўда, калі мы канчалі школу, "Маладняк" не быў яшчэ такі моцны, але вядомасць яго павялічвалася з месяцу на месяц, тым больш – з году на год. Можна сказаць, што ў 1926 годзе і далей гаварыць па-беларуску сярод моладзі стала модаю. Гэта моцна адчувалася і ў горадзе, і ў вёсцы, сярод той моладзі, якая нядаўна старалася на людзях гаварыць па-руску, а цяпер падкрэслена варочалася да свае мовы. Усё гэта аднак не набыло сапраўдна масавага руху, і, калі курс змяніўся і гаварыць па-беларуску стала небяспечна, большасць зраклася свае культуры.

"Надыходзіць Вялікдзень..."

З ліста да Ніла Гілевіча

Праз "ЛіМ" даведаўся пра смерць Дубоўкі. Даведаўся і пра тое, што яму на паніхіду не знайшлося месца ў Доме пісьменніка. Ці знойдзецца месца для яго урны ў Мінску? Між іншым, Купала ставіў яго вышэй за сябе ("Я – Дзяржавін, а ты – Пушкін"). Так казаў мне чалавек, які меў блізкае дачыненне да абодвух.

Выпадкам прачытаў, што на з'ездзе "Маладняка" кіраваў справамі Чарот Я сядзеў, здаецца, на ўсіх паседжаннях з'езду і нібыта памятаю, як там і што рабілася Фактычна рэй вёў Дубоўка; у Чарота на гэта не ставала ні культуры, ні, пэўна, літаратурнага таленту < ..>

Ці бачылі Вы стэнаграфічную справаздачу з'езду – у сіняй папяровай вокладцы і з такою колькасцю памылак, што стала б на стос кніг Чарот у 20-я гады (асабліва да 1927–1929) быў надзвычайна папулярны, і тое, што пісалася. "Не ганюся я за Чаротам, я і Купале не раўня", верна адбівае настроі свайго часу Але ўжо пад канец гэтых гадоў яго папулярнасць пачала знікаць.

Надыходзіць Вялікдзень. У апошнія гады перад Вялікаднем заўсёды ўспамінаюцца дзіцячыя гады Сёння думаў, як капітальна была прадумана некалі ўся велікодная цырымонія: вялікі пост, вербніца, чысты чацвер і 12 евангелляў, плашчаніца і ўрэшце сам Вялікдзень. Падрыхтоўка ішла здалёк, дзеці пра свята пачыналі гаварыць за месяц ці яшчэ раней Адно з самых моцных уражанняў ад свята было – валачобнікі. Як толькі цямнела, то ўжо недзе было чуваць, што спяваюць. Вось брэшуць сабакі ў суседа, а вось у нас пад вакном гучыць.

Добры вечар, пане гаспадару,
вясна-красна на ўвесь свет
Сабраліся хлопцы, слаўныя малойцы,
вясна-красна на ўвесь свет .

І ў канцы:

Парася з хвастом
валачы на стол,
сыр – на талерку,
пляшку гарэлкі.

Калі хлопцы падрасталі, то ім жадалі, "каб яны вялікія раслі і дзяўчат за цыцкі траслі". Прыгожае было свята, нават калі ведаеш, што гэта рабілася, каб чмуціць людзей

Я скончыў кнігу пра вёску Зараз з ёю – як кот з селядцом. Усе дзівяцца – хто ж гэта будзе (і які дурань?) друкаваць кнігу пра адну вёску Але калі напісаў, то такі і надрукую.*

*** Кніга "Была такая вёска" ў перакладзе Уладзіміра Арлова выйшла ў свет у 1989 годзе ў выдавецтве "Мастацкая літаратура".**

Дастаткова ўспомніць некалькі сапраўды шчадрынскіх характарыстык персанажаў ягоных "Очерков по археографии..." – русіфікатараў, паслугачоў чужой беларусам улады, якія наўмысна скажалі гісторыю нашага краю – І.А. Нікоціна, С.В. Шалковіча, І.Я. Спросіга, І.П. Карнілава, Ю.Ф. Крачкоўскага, К.І. Сніткі і іншых. Вось ужо чаго не чакалі памянёныя персанажы, дык гэта таго, што знойдзецца гісторык, які дасць ім аб'ектыўную, а не панегірычную ацэнку, на якую тыя разлічвалі! Затое для маскоўскага фальклярыста П.А. Бяссонава, які спрабаваў выказвацца супраць неаб'ектыўнага падыходу ў выданні крыніц па гісторыі Беларусі, М.М. Улашчык знаходзіць зусім іншыя словы.

"Очерки по археографии..." Улашчыка атрымалі добрую ацэнку ў СССР і за мяжой, дзе выйшла больш за два дзесяткі станоўчых водгукаў на кнігу. Беларускі гісторык М. Ткачоў падкрэсліваў, што яны стануць "компасам, які не толькі дазволіць сённяшнім даследчыкам правільна арыентавацца ў гэтым агромністым моры дакументаў, але і дасць верны крытэрый у іх ацэнцы, утрымліваючы ад той "усяяднасці" без выбару, якая нярэдка мае яшчэ месца".

Не менш глыбока і сур'ёзна была напісана і папярэдняя кніга М.М. Улашчыка "Предпосылки крестьянской реформы 1861 г. в Литве и Западной Белоруссии" (М., 1965). Там даследчык абвяргаў думку, нібыта Беларусь была адной з самых адсталых ускраін царскай Расіі, яе калоніяй, "дзесьці побач з Тундраю або Тайгою", як ён пісаў у адным з лістоў. Рэцэнзенты высока ацанілі і навуковае значэнне кнігі, і сціпласць аўтара. Польскі гісторык Ежы Ахманьскі падкрэсліў, што з выхадам у свет працы М.М. Улашчыка "гістарыяграфія Літвы і Беларусі ўзбагацілася надзвычай каштоўным выданнем. Загаловак гэтай кнігі залішне сціплы, паколькі ў ёй прадстаўлены не толькі перадумовы адмены прыгону ў 1861 г., але і карціна гаспадарчага і грамадскага развіцця Літвы і Заходняй Беларусі ў 1795–1861 гг."

І памянёныя працы М.М. Улашчыка, і шмат тых, якія не пералічаны тут, паказалі, якога ўзлёту думкі, якога высокага ўзроўню можна дасягнуць пры спробе аб'ектыўнага адлюстравання тае спадчыны, якая засталася нам "ад прадзедаў спакон вякоў"... Невыпадкова маскоўскі гісторык Уладзімір Буганаў у сваім артыкуле да сямідзесяцігоддзя навукоўца назваў яго "славутым прадстаўніком братняга беларускага народа", "слаўным навукоўцам, патрыётам Радзімы". Хай гэта, можа, гучыць трохі афіцыйна, хай такія словы за камуністычныя часы крыху сцёрліся, падобна старадаўнім манетам, але па сутнасці гэта сказана правільна.

Валянцін ГРЫЦКЕВІЧ
Санкт-Пецярбург

Шукальнік долі гістарычнай

Найперш ён – гісторык. На гэтай дзялянцы ім пакладзены галоўныя жыццёвыя сілы, увечненыя ў фундаментальных працах з аграрнай гісторыі, гістарыяграфіі, крыніцазнаўства, летапісання, у многіх публікацыях з гістарычнага краязнаўства, культурнай спадчыны Беларусі. Нельга не адцеміць міжнародны прэстыж беларускага гісторыка, чые манаграфічныя даследаванні грунтоўна прааналізаваны і падтрыманы ў Расіі, Літве, Украіне, Польшчы, Румыніі, Нямеччыне, Англіі.

Вітаўт Кіпель наўрад ці перабольшвае, падкрэсліваючы, што на Захадзе “пасля Я. Карскага, М. Улашчык, як навейшы навуковец-гісторык, змусіў трактаваць Беларусь у мінулым як асобную дзяржаву. Ягоныя працы – стандартныя дапаможнікі ў Амэрыцы”. Паралель з акадэмікам Карскім, “Беларусы” якога моцна былі ўзварушылі юначае сэрца, магчыма ў нечым і прадвызначылі творчы лёс вучняпадлетка з вёскі Віцкаўшчына, вельмі паказальная. Па-першае, яна скіроўвае нашае ўяўленне на адэкватнае ўспрыняцце культура-творчага маштабу аўтара “Прадумоў сялянскай рэформы 1861 г. у Літве і Заходняй Беларусі”, “Уводзінаў у вывучэнне беларуска-літоўскага летапісання”, “Нарысаў па археаграфіі і крыніцазнаўству Беларусі...”, капітальных крыніцазнаўчых тамоў з айчыннымі летапісамі. Па-другое, засяроджвае ўвагу на якасна-новым метадалагічным узроўні сучаснае беларускае думкі – калі шматвяковы шлях Беларусі асэнсаваны і пераканаўча прадстаўлены з уласна беларускіх нацыянальна-дзяржаўных інтарэсаў, а беларуская супольнасць – у якасці паўнавартаснага ўдзельніка, *суб'екта* гісторыка-цывілізацыйнага працэсу, а не маргінальнай – ”окраинной” або “крэсовай” – часткі тае ці іншае суседняе дзяржавы.

Увогуле ж творчае аблічча Мікалая Мікалаевіча шматграннае, энцыклапедычнае. У ягонай спадчыне набыткі гістарыёграфа спалучаны з не менш каштоўнымі росшукамі, публікацыямі ў галіне бібліяграфіі і кнігазнаўства, археалогіі і краязнаўства, этнаграфіі і фальклярыстыкі, мемуарыстыкі і літаратурнай крытыкі.

Сваё адметнае месца – з лапідарным і сакавітым стылем – заняў ён у беларускім прыгожым пісьменстве. Улашчык-літаратар, здаецца, увасобіў той новы тып творцы, якога некалі прадказаў Л. Талстой – у тым сэнсе, што з цягам часу пісьменнікі будуць “не сочинять, а только рассказывать то значительное или интересное, что им случалось наблюдать в жизни”. Нарыс пра родную Віцкаўшчыну, аўтабіяграфічная, часткова надрукаваная “Хроніка” – творы, зроджаныя з арганічна-знітаванага перажывання асабістага жыццёвага шляху і лёсу “малой” і вялікай Радзімы, драматычных выпрабаванняў народа – хіба не ўзбагачаюць, а ў нечым і не падважваюць традыцыйныя ўяўленні аб літаратуры, мастацка-маральных каштоўнасцях?

Так, высокае вычуленне на гістарычную праўду хораша спалучалася ў ім з развітым эстэтычным густам. Відаць, пагэтаму вучоны, даволі дакладна зарыентаваны ў бягучым літаратурным жыцці Беларусі, зазвычай аб'ектыўна а заразам прыязна й патрабавальна ўспрымаў новыя прозвішчы і творы нацыянальнага пісьменства. І вопыт Улашчыка-крытыка, рэцэнзента ў якасці сябра Савета па беларускай літаратуры пры Саюзе пісьменнікаў СССР – яшчэ адна творча насычаная, хоць пакуль малазнаная шэрэйшай грамадскасці старонка ягонага жыццяпісу. Сюды ж можна далучыць многія выразы падзякі, узнання, выказаныя Мікалаю Мікалаевічу ў розных формах, пры розных нагодах знакамітымі творцамі беларускай культуры, навукі – Канстанцыяй Буйлай, Зоськай Верас, Сцяпанам Александровічам, Іванам Мележам, Уладзімірам Караткевічам, Гаўрылам Гарэцкім, Фёдарам Янкоўскім, Станіславам Шушкевічам, Генадзем Каханоўскім, Міхасём Ткачовым, Уладзімірам Калеснікам, – калі згадваць хаця б тых, хто разам з Улашчыкам адышлі ў вечнасць.

Глыбокі знаўца гісторыі і культуры, чалавек незнарочыста даступны, далікатна ўважлівы ў абыходжанні з людзьмі, Улашчык быў фігурай надзвычай прыцягальнай для ўсіх тых, хто шукаў у яго і знаходзіў адказы на патаемныя, часам балюча вострыя пытанні – ад паасобных, малазнаных ці спрэчных падзей і постацяў мінулага да самых глабальных, надзённых: як ствараць навуковую гісторыю Беларусі, бараніць ад руіны й занядбання ейную спадчыну, як зберагчы ад захаплення ў асімілятарскай твані роднае слова беларускае. Згаданае прыцягненне моцна падмагнічвалася легендарнасцю лёсу гэтага чалавека, чые чалавечнасць, навуковасць, беларускасць былі выпрабаваныя, загартаваныя на жорсткіх шалях трагічнага часу: турмою, высылкамі, прымусовымі лагерамі, маразамі Сібіры ды спякотаю Сярэдняй Азіі. Калісьці сілком яго пазбавілі Бацькаўшчыны, і вось ён у Маскве выказаў сябе творцам новай ідэальнай Беларусі – магутнае краіны духу, непадуладнай ні палітыканам-даносчыкам, ні навукападобным мітусліўцам, наогул аніякай закормленай, змізарнелай чэрні – зазвычай абыякавай, варожай да ісціны, пагатоў ісціны нацыянальна сама-акрэсленай.

У тых смутных, гістарычна “разарваных” часах грамадскага самападману, нацыянальнага заняпаду імя маскоўскага Беларусіна ўспрымалася многімі суродзічамі рэальным сімвалам найлепшых айчынных традыцый, жывой праявай лучнасці розных і адначасна роднасных эпох на суцэльна вызвольным Беларускім Шляху: ад “нашаніўцаў” Купалы, Коласа, Луцкевічаў, “узвышэнцаў” Бабарэкі, Чорнага да сучасных Мележа, Караткевіча... Не дзіўна, што і постаць, і “маскоўская” Беларусь Мікалая Мікалаевіча не аднаму праўдашукальніку служыла незаменным духоўным прытулкам, які няпроста было знайсці ў афіцыйным Мінску 60 – 70 гадоў.

Калісьці пабачаць свет багатая эпісталярыя, многія іншыя, дасюль невядомыя чытачам матэрыялы з ягонага сямейнага архіва, збяруцца ўрэшце ўспаміны сучаснікаў аб ім. Наколькі ж тады ў шырэйшым, выразнейшым абсягу паўстане перад намі асабовасць гэтага мысляра, заадно глыбей спасцігнецца неабарачальнасць, нязломнасць нашага адвечнага руху, якому праз усё свядомае жыццё слугаваў паслядоўна і мужна Мікалай Улашчык.

Прыходзіць на думку яшчэ адно, магчыма, найбольш сутнаснае вызначэнне ягонае постаці: Адраджэнец. З гэтага пункту бачання ў жыццяпісе Улашчыка, здаецца, не заўважаеш нічога выпадковага. Ужо першыя крокі на ягоным шляху сёння, з рэтраспектывы часу, успрымаюцца цалкам заканамернымі, калі не сказаць прадвызначальнымі. У няпоўныя дваццаць пачынае ён працу ў Дзяржаўнай бібліятэцы рэспублікі, спалучаючы яе з вучобай ва універсітэце. Але як жа амбітна, па-дзяржаўнаму далёкабачна бярэцца за справу наш бібліятэкар-студэнт. Мяркуючы хаця б па запісцы (1925 г.), падрыхтаванай ім у Народны камісарыят асветы БССР аб выданні “Незалежнага Летапісу Беларускага Друку”, матэрыялы для якога за 1924 і пачатак 1925 г. ім жа – аднача́сна сакратаром Беларускай Кніжнай Палаты – былі “цалкам падрыхтаваны” для друкавання (аўтограф запіскі захоўваецца ў архіве АН Беларусі, ф. 62, воп. 1, спр. 2, арк. 90–90 адв.).

А вось – яшчэ дакумент, з таго ж архіва: “Спіс сяброў літаратурнай секцыі Інбелкульту” (не датаваны), дзе прозвішча “Улашчык” значыцца ў адным “хаўрусе” з Барычэўскім, Вазнясенскім, Бялькевічам, Бібілай, Бабарэкам, Язэпам Пушчам, Зарэцкім, Гурло, Галубком, Альбэртам Паўловічам...

Сустракаем Улашчыка, аднаго з арганізатараў універсітэцкага краязнаўства, сярод дэлегатаў Першага Усебеларускага краязнаўчага з'езду зноў у таварыстве куды як прыстойным: Даўгяла, Доўнар-Запольскі, Дружчыц, Жылуновіч, Ігнатоўскі, Некрашэвіч, Пічэта, Смоліч, Чарвякоў, Эпімах-Шыпіла...

Вядома, знаходжанне ў эпіцэнтры культурнага жыцця тагачаснае Беларусі магло толькі станоўча ўплываць на станаўленне светагляду, даследчыцкія пачынанні будучага вучонага, увогуле на самавызначэнне маладога Мікалая Улашчыка як свядомага й перакананага ў думках і дзеяннях беларускага інтэлігента. Так што і прыватная, “застольная” сустрэча купкі студэнтаў, у тым ліку і Улашчыка, з “старымі” Янкам Купалам, Вацлавам Ластоўскім, Язэпам Лёсікам, наладжаная ў доме апошняга Інай Рытар (пазней пісьменніца-эмігрантка Аляксандра Саковіч) – факт таксама і знаменны, і правідловы. Пэўна з ёю, дынамічнай творчай рунню на беларускім палетку, лучылі старэйшыя дзеячы-адраджэнцы патаемныя надзеі адносна будучыні Бацькаўшчыны.

І вось улетку 1930 года, падчас знанага пагрому над беларускай духоўнай элітай у засценках ДПУ разам з буйнейшымі асобамі краіны апынуўся і нядаўні выпускнік універсітэта Мікалай Улашчык. У падзеле роляў, а значыць і правінаў “выкрытых” удзельнікаў “Саюза вызвалення Беларусі”, яму інкрымінавалася адна з адказных: арганізатар маладзёжнай секцыі СВБ. Магчыма, з гэтай прычыны маладому патрыёту выпала правесці колькі месяцаў у адной камеры з Ластоўскім, слова-ўспамін аб якім ён незадоўга да смерці паспее пераказаць нашчадкам (здадзена ў 3-м выпуску “Скарыніча” ў выдавецтва “Мастацкая літаратура”). Відаць, і ў гэтай зласлівай ухмылцы лёсу была свая парадаксальная логіка, абумоўленая спрадвечна жорсткай іроніяй Беларускага Адраджэння: церні, крыж, выгнанне...

Талент ягоны здзейсніўся за межамі Бацькаўшчыны. “Такі ж я нешта зрабіў”, – сціпла падагульваў ён пражытае й перажытае. У размовах з сябрамі, блізкімі неаднойчы і не без смутку зазначаў: добра, што апынуўся тут, у Маскве, бо ў

Мінску не дазволілі б зрабіць і сотае долі гэтага.

Тым значней успрымаецца падмога расійскага навуковага асяроддзя, у якім прайшоў навуковы шлях беларус Улашчык. Ягоная Беларусь – факт таксама адметны – была падтрыманая найбуйнейшымі расійскімі гісторыкамі: Бережковым і Дружыніным, Грэкавым і Нечкінай, Чарапніным і Ціхаміравым, Буганавым і Зіміным...

Нехта з маладзейшых калегаў і наступнікаў трапна сказаў аб ім: вярнуў Беларусі гісторыю.

Аляксей КАЎКА
Масква

Апантаны слуга Кліо

Мікалая Мікалаевіча Улашчыка я ўпершыню сустрэў у 60-я гады, калі ён прыязджаў у падмаскоўны пасёлак Дзедаўск да майго бацькі – Гаўрылы Гарэцкага. Часцей за ўсё гэта былі летнія дні. Бацька і Улашчык ішлі ў лес пагуляць ці пасядзець на лавачцы ў невялічкім нашым садзе. Госць быў вышэй сярэдняга росту, вельмі жвавы і рухмяны, нягледзячы на досыць буйную постаць. Скрозь акуляры іскрыліся чорныя вочы, якія выпраменьвалі энергію, узнёсласць і розум. Апошняе выразна падкрэсліваў высокі гладкі лоб. Гаварыў характэрным голасам, шыбка, троху захліпваючыся.

Арыштаваны, як і мой бацька, у 30-м годзе яшчэ зусім маладым чалавекам, што нядаўна скончыў БДУ, ён прайшоў "поўную" школу ГУЛага і быў рэабілітаваны толькі пасля смерці Сталіна, у "хрушчоўскую адлігу". Толькі цяпер ён мог поўнасцю пакласці ўсе свае сілы на вывучэнне любімай ім навукі – гісторыі. Тым больш, што яго прынялі ў Інстытут гісторыі АН СССР, хаця і прыйшлося пачынаць з малодшага навуковага супрацоўніка.

Мяне ўразіла, як абодва, былыя ахвяры бальшавіцкага рэжыму (пражыўшыя амаль чвэрць стагоддзя пад дамоклавым мячом абвінавачвання ў тым, што былі "ворагамі народу"), аптымістычна глядзяць на жыццё, прыгожа і чыста гавораць на цудоўнай беларускай мове, з такой любоўю думаюць пра Бацькаўшчыну і маюць самую вялікую мару – вярнуцца на Радзіму, каб працаваць дзеля яе росквіту. Ад іх я тады пачуў многа слоў праўды. Асабіста для мяне Мікалай Мікалаевіч – гэта той чалавек, які, адзін з першых, адкрыў мне вочы на гісторыю Беларусі, дапамог мне, з маленства адарванаму ад Бацькаўшчыны, зрабіць яшчэ адзін крок наперад па маім яшчэ далёкім шляху да Беларусі.

За адносна невялікі час, які быў адпушчаны яму лёсам, Улашчык стаў адным з буйнейшых гісторыкаў краіны. Хаця жыў і працаваў ён у Маскве, галоўныя намаганні яго светлай думкі былі прысвечаныя беларускай мінуўшчыне. Тое, што ён паспеў зрабіць для гісторыі нашай краіны, – сапраўдны подзвіг. Асабліва ўражваюць яго працы па археаграфіі: ён складальнік і рэдактар найвыдатнейшых кніг – 32-га і 35-га тамоў "Поўнага збору рускіх летапісаў", у які ўвайшлі "Хроніка Быхаўца", "Хроніка літоўская і жамойцкая", Баркулабаўскі летапіс... Некаторыя з іх ён не толькі падрыхтаваў да выдання, але знайшоў і апісаў. Глыбінёй раскрыцця тэматыкі дзівіць яго гістарычна-этнаграфічны нарыс "Вёска Віцкаўшчына" – сапраўдная энцыклапедыя жыцця роднай вёскі.

Ён да канца жыцця марыў вярнуцца ў Беларусь. Яшчэ ў 1973 г. акадэмікі П.У. Броўка і Г.І. Гарэцкі напісалі ліст на імя прэзідэнта Акадэміі навук БССР з просьбай вылучыць доктара гістарычных навук М.М. Улашчыка ў члены-карэспандэнты АН Беларусі. Яны пісалі: "М.М. Улашчык з'яўляецца выдатным савецкім гісторыкам, даследаванні якога прысвечаны пераважна гісторыі Беларусі і Літвы XVI–XIX стагоддзяў. ...Вельмі вялікія дасягненні мае М.М. Улашчык у галіне вывучэння археаграфіі і гістарычных першакрыніц. Выключнае значэнне набыла манаграфія М.М. Улашчыка "Очерки по археографии и источниковедению истории Белоруссии феодального периода", якая найбольш поўна асвятляе гісторыю развіцця як гістарычнай навукі, так і гісторыю культуры Беларусі. Шмат зрабіў М.М. Улашчык у адшуканні, даследаванні і выдрукаванні беларускіх летапісаў – яго навуковая заслуга ў гэтай справе непараўнальная..."

На жаль, яго мара па розных прычынах так і не была здзейсненай... Уладзімір Арлоў, які наведаў у Маскве ўжо безнадзейна хворага гісторыка, успамінае: "Ён ведаў, што ў яго застаюцца ўжо нават не тыдні, а дні жыцця, і не хацеў губляць ні хвіліны часу. Яму было цяжка гаварыць, але ў той кароткі мой візіт ён паспеў прадыктаваць мне ліст у Браслаў: за некалькі тыдняў да хваробы Мікалай Мікалаевіч знайшоў у Яраслаўлі павятовы браслаўскі архіў, вывезены ў глыбіню Расіі ў гады першай сусветнай вайны. Улашчык быў гісторыкам да канца".

Радзім ГАРЭЦКІ,
акадэмік АНБ і РАН

Людка СІЛЬНОВА | У НАС

А як прыйдзе Ноч,
ружаў грому з неба нарву
На тонкіх, бліщчастых
маланках..

ЗАЧАРАВАНАЯ КРАІНА

Сын яблыні

— Сын яблыні
Прысніўся сёння мне.
Ён плакаў
На зялёным дзірване,
А побач —
Выгіналася мяжа,
Каля якой,
Спавіты, ён ляжаў...

— Сын яблыні
Прысніўся ноччу мне.
Стаяў пад ёй —
Нагамі ў дзірване,
Рукамі —
Ў белапеннае галлё.
І сэрца
Калацілася маё!..

— Сын яблыні
Ізноў прысніўся мне.
Сядзеў пад ёй
На ссохлым дзірване.
А ў небе хмара
Белая плыла,
Як быццам яблыняй
Раней была...

Той, што лягчэйшая за мяне

Я зайздрошчу той,
што лягчэйшая за мяне.
Я за плямку ў поўні
схаваюся — так мне сорамна!

Дажджом на зямлю ўпаду,
ўсё яе ўспамінаць буду —
Лёгкую, ласкавую хмарку...

А як прыйдзе Ноч,
ружаў грому з неба нарву
На тонкіх, бліщчастых маланках —

Той, што лягчэйшая за мяне.

Вуліца-вулей

Над дрэвам вуліцы лётаюць пчолы

Мар няспраўджаных, незлічоных...

Імі паветра
Усеяна густа.
Гудуць — нізка,
Джаляць — распусна!

У вачах мужчын, што ідуць мне насустрач,
Я бачу ўспышкі й згасанні сустрэч,
Няспраўджаных і праз гэтае — вечных...

Вуліца — вулей,
Вуліца — лучыць.

Таполі

У празрыстым кубе
Гораду свавольнага
Плавае над вуліцамі
Белы пух таполевы.

Плавае дзівоснымі
Рыбкамі павольнымі.
Нам у вочы, вокны —
Пацалункі кволыя...

Разам з жыхарамі
Я ў вадзе жыву,
Ды цябе, каханы,
Рыбкаю плыву.

Мой падводны горад —
Фантастычны край!..
Адцвіце таполя —
Знікне гэты рай.

Утопія

Не хапае лёгкасці,
Весялосці, лёткасці:
Адштурхнуўся, паляцеў,
Нарабіў чаго хацеў!

Любцы сваёй — кінуў
Яркіх мандарынаў
На крухмальны ложак:
Побач з ёй прыгожа!..

Пасядзець на даху —

Ані кроплі страху! –
З птушкамі, катамі
(Пыскі іх з вусамі –
Поўныя пяшчоты,
Ласкі, адзіноты...
Пазяхне каторы з іх –
Кветкаю ліловай пых!)

Побач з манументам
Пастаяць – Паэтам
("Ты – Палітык, я – Паэт,
Мір і дружба на ўвесь свет...")

Вясёлка

Чырвоны, аранжавы,
Жоўты, зялёны, блакітны і сіні...
У небе над дахамі –
Бы, крылы склаўшы, бліскае пёркамі Сірын!

Раптам між хмар –
Вабны жаночы твар!

Ой, страшна табе?
Весела табе толькі?..
Мілы, запішы на ілбе:
Вясёлка.

На скрыжаванні

У жалезных капсулах
Людзі едуць адусюль.
Ціха па рацэ шашы
Плывуць качкі іх машын.

"Вуці-вуці!.." –
Кліча вусціш.

Я – на беразе стаю,
Яркай чырванню гару.

Мост

Простая, як мост –
Паміж мінулым і наступнасцю,
Паміж паніклым і яшчэ распусціцца што
(Пругкімі, вясёлымі настуркамі...), –

Я жыву, я ёсць!

І па гэтым мосце
Да настуркаў – дзеці босыя
Бягуць... Я бачу іх каленкі!..
Мяне – няма сярод маленькіх тых.

Паэтычны момант, або Клавіятура

Чорны кот падляцеў
І палез на рабіну,
На яе цёмна-зялёную спіну,
Хутка-хутка...
А там,
На канцах галінак танюткіх,
Найзырчэйшыя ў свеце гронкі –
Ягад чырвона-звонкіх.

❄ ❄ ❄

За люстэрка свайго імя
Зазірнула аднойчы я.
Там – чорная фарба, срэбра і жах,
І Нехта, з цвікамі ў моцных зубах...

❄ ❄ ❄

Любіце кнігі! Яны – ластаўкі,
Што прыляцелі да нас з-за мора сіняга;
Свае кароўкі, што адпасвіліся
І – у двары плывуць: Раба, Чарна і Сівая...

Любіце кнігі! Яны – порхаўкі:
Наступіш – і дымок закруціцца...
У чым тваё дзіця там корпаецца –
Ізноў! – маленькай, брыдкай вуліцай?

– От!.. У кнігах...

"Пакуль!"

"Пакуль!" –
З тваіх вуснаў выляцела куляй

І трапіла мне ў сэрца.
"Пакуль!" – рыкашэтам назад нясецца...

Пакуль паміж намі спагада, любоў,
Ты мне не кажы гэтых "вогненных" слоў.

Пяшчота

Пасмы валасоў тваіх
Накручваю на пальцы.
Успамін ці ўздых?
Мне так падабаецца.

Усміхніся мне
У салодкім сне!
У гняздзечку птушкі,
Ў роднай старане.

З нізкі "Літоўскія арабескі"

1

ПАГОНЯ

О Летува! Маё каханне,
Душы і цела парыванне!

Сустрэчны вецер студзіць скроні:
Я – сярод вершнікаў пагоні.

У глыб вякоў лятуць, нясуцца
Жаданні, трызненні, пачуцці...

2

ДУБ

У Лукоморья дуб зелёный..
Аляксандр Пушкін

...І Дуб, што ўзяў у жонкі Сон,
Якой краінай трызніць ён?
І звонка б'юцца жалуды
Аб мёрзлую зямлю жады.

3

ЧОРНЫ ЦЯГНІК

"Чык-чык-чык! Чык-чык-чык! Чык-чык-чык! Чык!.."
Ляціць, разагнаўшыся, чорны цягнік.

Чорны цягнік – па рэйках, нікому
Ніколі нябачаных і невядомых.

І дзе яго шлях далейшы праляжа –
Ніхто не ведае, ніхто не скажа.

Які наш лясок перарэжа ці ніву
Надвое – не думае толькі шчаслівы...

4

НЯБЁСЫ

Пайду шукаць маю Літву
Уздоўж нябёс, па харастве
Апалых зорак, што з зямлі
Павевы ветру намялі...

Мастацтва

.Але толькі да дна.
Максім Багдановіч

Мастацтва, ты адзіная мана,
Якую дух – прымае, п'е да дна.

І калі ісціна на свеце ёсць,
Яна – на дне... Ваш келіх, Ягамосць!

* * *

О, як хораша ноччу не спаць
І прыгожыя вершы пісаць!

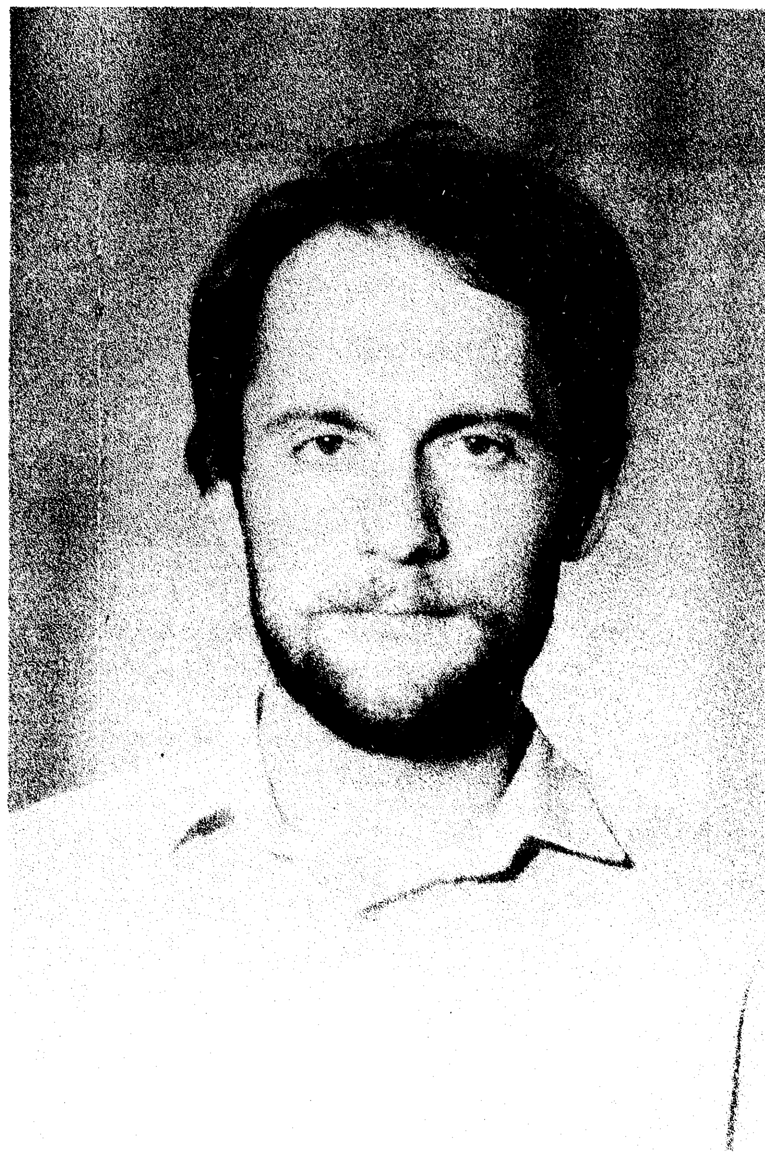
І загортваць канваліі сноў
У паперчыны хрусткія слоў!

І забыцца, што ты – чалавек,
І заснуць сярод кветак навек...

1993 – 1996 гг.

У НАС

Юрась БАРЫСЕВІЧ



Літаратура існуе не ў кнігах і бібліятэках, а ў літаратарах і чытачах.

ЦЕЛА І ТЭКСТ

Пакуль што я пішу рукой,
Хаця і думаю нагой:
Нагой я расчыняю дзверы
На мармуры і на паперы!

Ф. Ніцшэ, "Пісаць нагой" – з вершаванага пралогу да "Вясёлай навукі"

Сярод мноства інструментаў, якія дапамагаюць чалавеку прыстасавацца на нейкі час да існавання ў матэрыяльнай рэчаіснасці, найбольш зручным і шматфункцыянальным з'яўляецца, безумоўна, нашае цела. Сапраўды, цела заўсёды ў нас пад рукой, за ім не трэба, як за тым жа словам, лезці ў кішэню Яно з'яўляецца асноўнай формай адлюстравання навакольнай рэчаіснасці і нашага месца ў ёй, сродкам захавання гэтага досведу і здабыцця новых ведаў Ягоныя органы (твар, мозг, пальцы, язык і г.д.) прыстасаваныя як для намінацыі элементаў свету, пасярод якога жыве чалавек, так і для забеспячэння разнастайных патрэбаў мысліцельнага працэсу Апрача кагнітыўнай і эмацыянальнай функцый (быць сховішчам і люстэркам пачуццяў), цела выконвае і камунікатыўную функцыю: яно з'яўляецца "найважнейшым сродкам чалавечых зносінаў" (такое азначэнне У Ленін, зрэшты, даў вербальнай мове)

Як вядома, на досвітку цывілізацыі людзі размаўлялі не словамі, а мімікай, жэстамі і ўсімі тымі гукамі, якія здольны вытвараць наш арганізм Напрыклад, англійскі палеантолаг Дэвід Этэнбора ў кнізе "Жыццё на Зямлі" кажа. "Твар чалавека мае заўважна больш асобных мускулаў, чым пыса ўсялякай жывёлы Гэтыя мускулы забяспечваюць магчымасць вельмі па-рознаму рухаць вуснамі, шчокамі, ілбом, бровамі, на што не здольная ніводная іншая істота. А вось спробы рэканструяваць горла нашага далёкага продка сведчаць, што гаварыць ён мог вельмі павольна і з цяжкасцю. Таму, – кажа ён, – можна не сумнявацца, што твар быў асновай сістэмы стасаванняў у гома эрэктуса"

Экспрэсіўныя магчымасці натуральных рысаў твара для самога чалавека, напэўна, былі настолькі нечакана багатыя, што давялося распрацаваць адмысловую сістэму татуіровак, расфарбоўкі ці рытуальных шнараў, якія дазволілі хай крыху наблізіць твар да маскі, што мае заўсёды ўстойлівы выраз і сэнс. Задоўга да вынаходства алфавіту людзі ўжо не былі непісьменныя· яны рабілі і чыталі кадаваныя запісы на целе-экране, а таксама запісы на паветры ўласнымі рухамі цела. Мяркую, мова жэстаў і мастацтва танца нарадзіліся як працяг у прастору рухаў штучных і натуральных рысаў твара. як расшыфроўка татуіровак і пашыраны варыянт мімікі З іншага боку, надпісы на целе маглі з'явіцца як канспект рытуальнага танца.

М Валошын у артыкуле "Твар, маска і галізна" выказаў думку, што ў антычнасці экспрэсіўным цэнтрам і, значыцца, тварам чалавечага цела лічыўся аголены торс (пра гэта сведчыць, прынамсі, выяўленчае мастацтва старажытных грэкаў і рымлян) Жэсты рук, ног і галавы ўспрымаліся як дадатак да рэльефнай "мімікі" мускулатуры тулава. Для старажытных мастакоў і гледачоў твар быў "раўнамерна разліты па ўсім чалавечым целе" Гэтая канцэпцыя жыве і сёння ў мастацтве танца і пантаміме, перфоменсе і бодзі-арце. Яе адбітак на побытавым узроўні можна бачыць у французскай прымаўцы "Ногі – гэта твар жанчыны" – і ў савецкай "Твар салдата – ягоныя боты".

Старажытны чалавек лічыў сваімі продкамі і сваякамі татэмных жывёлаў і духаў, некаторыя расліны і феномены прыроды. Менавіта іх ён сімвалічна маляваў на сваім целе і самім целам у танцы У сваіх вытоках наша мова, мяркую, павінна была забяспечыць кантакт чалавека не толькі з супляменнікамі, але і з жывёламі, дрэвамі і надвор'ем Пагадзіцеся, словы для гэтага – не самы зручны сродак камунікацыі· жывёлы і рэчы лепш разумеюць нашыя жэсты Палеалінгвісты сцвярджаюць, што на працягу 3-х мільёнаў гадоў асноўным сродкам сумоўя гамінідаў былі, побач з абмежаванай колькасцю (каля 20–40) кароткіх гукавых знакаў, сістэмы ў некалькі

соцень ці тысяч жэставых знакаў, і толькі ў самы апошні перыяд эвалюцыі чалавека (100–40 тысяч гадоў таму) пачалося фармаванне ўласна вербальнай мовы Прычым прынцыпы пабудовы гукавых паслядоўнасцяў былі запазычаныя ў паслядоўнасцяў жэстаў рук.

Па вялікім рахунку, за апошнія 40 тысяч гадоў чалавек амаль не змяніўся Паранейшаму мы лепш і хутчэй разумеем адзін аднаго не праз словы, а праз інтанацыю, выраз твару, жэстыкуляцыю Жэсты дапамагаюць нам удакладніць сэнс словаў, якія мы кажам, а часам – змяніць яго на супрацьлеглы З іншага боку, і словы патрэбныя нам, каб патлумачыць сабе ды іншым уласныя ўчынкі і жэсты.

Часта жэст дублюе ці замяняе маўленне, бо таксама можа перадаваць лічбы, вобразы рэальных рэчаў і абстрактных паняццяў і нават граматычныя катэгорыі Б Брэхт стварыў адмысловую "жэставую" тэхніку для дэкламацыі паэтычных і перадусім празаічных твораў, заснаваную на спецыфічным маторным акампанеменце· "Мяне захапіла праблема жэставых фармулёвак таму, што хаця апошнія мажлівыя ў межах рэгулярных рытмаў, але нерэгулярныя рытмы без жэставых фармулёвак, як мне здавалася, увогуле немажлівыя"

Сучасная жэставая мова глухіх патэнцыйна не саступае па камунікатыўных магчымасцях гукавым мовам. Выказванні ў ёй складаюцца з херэмаў (ад грэч hejr – рука), колькасць якіх прыкладна адпавядае колькасці фанемаў. Кампанентная структура жэстаў дазваляе выкарыстоўваць іх метафарычна, а таксама ствараць візуальныя рытмы і рыфмы. І мне, дарэчы, незразумела, чаму ніхто з нашых паэтаў не спрабуе пісаць (і друкаваць) херэмныя вершы для глухіх? А таксама – для маракоў (на міжнароднай мове сігнальных сцяжкоў)?

Антраполаг К. Бюхер у сваіх доследах першасных этапаў станаўлення мастацтва высунуў гіпотэзу, што паэзія і музыка нарадзіліся з агульнай крыніцы – штодзённай фізічнай работы Яны павінны былі каналізаваць у катарсіс цяжкае напружанне працы "Народы старажытнасці лічылі спевы неабходным акампанементам пры ўсялякай цяжкай фізічнай рабоце" Тут, канешне, ёсць марксісцкі перагіб спевы заўсёды былі таксама акампанементам вайны, баля, шматлікіх абрадаў і рытуалаў Бясспрэчна іншае: нашы думкі, размовы і спевы ніколі не складаюцца з адных толькі словаў

Як мова ніколі не бывае тоеснай сваім слоўнікам, так і літаратура – запісаным ці вывучаным на памяць тэкстам Літаратура мае больш агульнага з тэатрам, чым з бібліятэкай. Калі старажытны гусляр ці сучасны паэт складае або дэкламуе свае творы – ён дапамагае нараджэнню ледзь не кожнага слова жэстамі, мімікай, пераборам струн ці валасоў на галаве І вельмі часта галоўны сэнс думкі застаецца не ў словах, вымаўленых са сцэны ці надрукаваных, а ў тым нябачным з бібліятэкі танцы рук і рысаў твару

Вербальная мова, верагодна, ужо прайшла пік свайго развіцця (у еўрапейскай культуры ён прыпаў пераважна на XIX стагоддзе). Сучасную эпоху можна ахарактарызаваць як заняпад заснаванай на словах цывілізацыі Спадзяюся, вы не будзеце спрачацца, што мы пішам горш за класікаў, – і не таму, што мы менш таленавітыя, а таму, што змянілася светаадчуванне чалавека. Тэлефон, тэлебачанне, камп'ютарныя сеткі ды іншыя цуды тэхнікі вызвалілі людзей ад неабходнасці стасавацца праз напісанае ў прыватным лісце або выверанае карэктарам і надрукаванае слова. Мова сёння вызваляецца з-пад улады дакладна распрацаваных высокай літаратурай граматыкі і стылістыкі Паралельна ідзе другі вельмі цікавы працэс літаратура вызваляецца з-пад улады вербальнай мовы.

Мэтай большасці літаратурных, асабліва паэтычных практык з'яўляецца перадача чытачам не абстрактных ідэй, а канкрэтных адчуванняў Ці абавязкова для гэтага карыстацца словамі? Літаратурны твор можа складацца з нейкіх матэрыяльных аб'ектаў ці жэстаў, што на фізічным узроўні ўздзейнічаюць на аўдыторыю, і, калі трэба, слоўнага каментара да іх, занатаванага на паперы, магнітафоннай стужцы, скуры аўтара або нейкай жывёлы і г.д. Прыкладна такую стратэгію распрацоўвае сёння ў Беларусі частка маладых літаратараў, у прыватнасці – авангардны рух "Бум-Бам-Літ", удзельнікам якога з'яўляюся і я сам

Рытм і нават рыфма не маюць патрэбы ў словах: для іх можна скарыстаць усе гукі і жэсты, якія толькі ў стане вытварыць нашае цела, навакольныя механізмы і арганізмы, чаргаванне дня і ночы, а таксама лета і зімы.

У нашых тэатралізаваных выступах мы, па магчымасці, прытрымліваемся наступнага прынцыпу· "Болей гукаў, меней словаў!" (або "Меней словаў, болей жэстаў!") Для літаратуры, якая чытаецца аўтарам са сцэны, словы – не галоўнае: калі яны спатрэбяцца слухачу, ён можа іх прыдумаць і сам.

Перфоменсы сучасных літаратараў і мастакоў маюць, як мне падаецца, штосьці агульнае з некаторымі методыкамі прасвятлення ў дзэн-будызме. "Калі майстры Дзэн прапаведуюць, яны не заўжды робяць гэта ротам, яны кажуць рукамі і нагамі, сімвалічнымі знакамі або канкрэтнымі ўчынкамі. Яны равуць, лупяць і штурхаюць вучняў, а калі ў іх пра нешта пытаюцца – яны часам уцякаюць або папросту не адчыняюць вуснаў і робяць выгляд глуханямкіх" (Чжан Чжэнь-цзы, "Практыка Дзэн") Канешне, гэты надзвычай эфектыўны спосаб камунікацыі быў разлічаны не на выпадковую аўдыторыю, а на людзей, якія шмат дзён ці нават гадоў пакутліва разважалі над нейкай невырашальнай праблемай і паспелі зняверыцца ва ўсіх сваіх ведах. Але і кожны выпадковы чалавек мае тую або іншую праблему, якую ён не можа пакуль і сам сфармуляваць у словах. Мы імкнемся не столькі навучыць слухача нашым думкам, колькі каталізаваць ягоныя ўласныя разважанні. І нам, сапраўды, не дадзена ведаць наперад, як нашае маўчанне адгукнецца. Я перакананы, што не толькі словы, але і жэсты маюць рэха.

Асноўным зместам нашых перфоменсаў з'яўляюцца разнастайныя маніпуляцыі з уласным целам на фоне вербальнага тэксту, музыкі, а таксама прыродных і машынных пошумаў Тэкст можа быць напісаны вялікімі літарамі на задніку сцэны ці на ўлётках, раздадзеных гледачам, можа прамаўляцца самім літаратарам або гучаць у запісу з рэпрадуктараў, што дазваляе вызваліць артыкуляцыйны апарат аўтара для нейкіх дадатковых словаў ці прадметаў: лыжкі з супам, дудкі і г.д. (менавіта гэты прыём мы скарысталі ў трагічнай сцэнаграме "З Новым Годо!")

Найбольшыя шанцы стацца класікам гэтага жанру беларускай літаратуры сёння мае, мяркую, Ілля Сін. Ягоныя перфоменсы нагадваюць бітву голаса з целам, у якой аўтар выкарыстоўвае ўвесь даступны яму арсенал словаў і жэстаў Дзеля бяспекі ён хавае галаву пад лётніцкім шлемам, а твар абкручвае паўпразрыстай тканінай ці закрывае маскай Падчас нашага выступу на выставе А. Клінава "Смерць піянера вяртаецца" ён нават чытаў тэкст з чужога цела – праз выразанае на месцы твара ў адным з партрэтаў акенца. На "Міжсусветным дні Бум-Бам-Літа" ў Доме літаратара Іллю загарнулі ў даўжэзны рулон паперы, але ён знайшоў у сабе сілы разарваць яго на шматкі (спадзяюся, пісьменніцкая публіка зразумела сэнс гэтага жэста) А на "Акцыі містычнага самагубства" ў Беларускім гуманітарным цэнтры Ілля разарваў сваю размаляваную толькі што вопратку і прыбіў яе да змайстраванага з грубых дошак "крыжа экзістэнцыі", які потым быў спушчаны на ваду ў Свіслач. На многіх акцыях Сін выступае спіной да публікі: ён хоча быць не зоркай, а чорнай дзіркай беларускай сцэны.

Тэма інтэрвенцыі цела ў прастору культуры знайшла працяг на віцебскай імпрэзе "Арт-прагноз-96" у стрыптызе з адначаснай дэкламацыяй Алеся Аркуша і ў сімвалічнай дэфларацыі Жаны Васанскай (напрыканцы расповеду пра эратычнае жыццё яе хатніх рэчаў яна адрэзала сваю дзявочую касу)

Каб стварыць нейкі вобраз на сцэне, трэба альбо распранацца, альбо апранацца. Напрыклад, Серж Мінскевіч на сцэне Дома літаратара спяваў свае песні на каньках у вобразе "лепшага сябра беларускіх спартсменаў", а для выступу на імпрэзе "Клёкатамус" у парку імя Горкага папрасіў забінтаваць яго да стану муміі (на жаль, не хапіла бінтоў), бо напярэдадні быў жорстка збіты міліцыяй. Зміцер Вішнёў на той жа імпрэзе ў нейкіх шаманскіх апранахах разганяў мятлой хмары на небе (зрэшты, дождж усё адно пайшоў), а я сам, апрануты як дэндзі мінулага стагоддзя, прачытаў на французскай мове тэкст "Інтэрнацыяналу" Над маёй галавой, нібы дадатковы твар, была замацаваная маска з выразам класавага жаху буржуазіі, наменклатуры і "вертыкалі" перад галоднымі і разззлаванымі рабочымі.

У перфоменсе можна скарыстаць не толькі вонкавыя, але і ўнутраныя органы цела. На беларуска-македонскай літаратурнай канферэнцыі ў "Іслачы" Альгерд Бахарэвіч удзячна абцалаваў бліжэйшыя крэслы слухачоў, а потым мужна з'еў падчас чытання

букет дзьмухаўцоў – такі ж гаркавы, як ягоныя вершы. А Валянцін Акудовіч на "Арт-прагнозе" чытаў свой тэкст пра "Бум-Бам-Літ" нахіліўшыся над тазікам: ён ведае, што словы нараджаюцца ў загадкавых нетрах не толькі душы, але і стрававальнага апарату. Паводле французскага семіёлага Ю Крысцевай, літаратура павінна ачышчаць чалавека гэтаксама, як фізічныя спазмы млосці

Каб прыцягнуць увагу больш-менш шырокай аўдыторыі да высокіх праблемаў палітыкі альбо мастацтва, галоўнае не тое, пра што чалавек кажа, а дзе і як ён гэта робіць. Каб перамагаць на выбарах і рэферэндумах, народ трэба не пераконваць, а зачароўваць.

Безумоўна, літаратару ці палітыку цяжка абысціся без вербальнай мовы Амаль гэтак жа цяжка, як без уласнага цела. Але нарадзіць сваю ўласную думку можна толькі тады, калі забыўся на ўсе словы ды знакі прыпынку і сам не ведаеш, як яе выказаць. Калі для гэтага падыходзяць некаторыя звычайныя словы – што ж, тым лепей.

***

Класік авангарднага тэатра Ежы Гратоўскі казаў, што нельга адасабляць думку ад цялеснай дзеі: "Акцёр не павінен скарыстоўваць свой арганізм для ілюстравання руху душы, ён павінен выконваць гэты рух з дапамогай свайго арганізма" Мяркую, тое ж датычыць літаратара, які рэпрэзентуе свае думкі на сцэне або запісвае іх за сталом. Гэтага правіла прытрымліваўся, у прыватнасці, Ніцшэ, які казаў, што літаратарам трэба вучыцца мастацтву танца нагамі, паняткамі, маўленнем і пяром на паперы "Мой стыль – танец, гульня сіметрый усялякага кшталту, пераскокаў і кпінаў з гэтых сіметрый . Паўната жыцця захоўваецца дзякуючы багаццю жэстаў Трэба ўсе доўгія і кароткія сказы, пунктуацыю, выбар словаў і паўзаў, тэматычную паслядоўнасць вучыцца адчуваць як жэсты"

Стыль пісьма літаратара сувымерны экспрэсіўным магчымасцям ягонага арганізму Б. Ермалаеў у артыкуле "Маторны акампанемент паэтычнай творчасці" ("Психологический журнал", № 5, 1995) сцвярджае, што рытм у паэзіі – малюнак націскаў, словападзелаў, пераносаў, клаўзул, анакруз і г.д., неадпаведнасць рытмічнага і граматычнага чляненняў тэкста – грунтуецца на рэальных фізіялагічных працэсах цела аўтара (гэтаксама як рытм складаемай музыкі прадвызначаецца фізіялогіяй кампазітара)

Сапраўды, падчас пісьма ці чытання мы прапускаем тэкст скрозь сіта нашага цела. варушым вуснамі і языком, напружваем вочы і галасавыя звязкі, ледзь заўважна паўтараем міміку і жэсты герояў твору, страчваем ці падвышаем уласныя апетыт і лібіда Ю Тынянаў казаў, што "літаратурным фактам з`яўляюцца тыя падзеі і адносіны літаратурнага жыцця, якія ўваходзяць у структуру літаратуры пэўнай эпохі як цэлага" На маю думку, літаратурным фактам з`яўляюцца таксама фізіялагічныя падзеі ўсярэдзіне цела пісьменніка або чытача, а таксама адносіны паміж ягонымі органамі падчас пісьма ці чытання Паэт абірае лексіку, метр і рытм (а часам і мову) для напісання верша пад уплывам псіхафізіялагічнага стану свайго арганізма. выбірае для словаў менавіта той рытм, у якім б`ецца кроў у ягоных жылах, у якім думкі танцуюць у галаве і пальцы сціскаюцца ў кулак. Адпаведна, мускульны тонус і рытм дыхання чытача прадвызначаюць, якую частку тэкста ён прачытае асэнсавана

Каб ахапіць усе сэнсы тэкста і нават тыя, пра якія не ведае сам аўтар, перад чытаннем трэба падмацаваць свой позірк спецыяльнай дыетай, дыхальнымі практыкаваннямі, напружваннем у пэўнай паслядоўнасці мускулатуры цела Толькі чытач-атлет ведае, як правільна скарыстаць рознасць энергетычных патэнцыялаў паміж злучанымі праз позірк целам і тэкстам, каб у ягоным розуме загарэлася лямпа звышсвядомасці, падобная да ўнутранага сонца.

Адпаведныя практыкаванні прыдатныя і для пісьма – асабліва, калі мы хочам напісаць нешта глыбейшае, чым самі можам прачытаць Паводле М. Зошчанкі, "літаратар павінен пераключыць на пісьмо ўвесь творчы ўздым арганізма за кошт іншых, больш нізкіх арганічных функцыяў" Сапраўды, мы можам скарыстаць у якасці транспартных сродкаў для думак і словаў захаваныя з папярэдняга і набытыя ў цяперашнім жыцці аўтаматызмы, бессвядомыя памкненні ды інстынкты, што наўсцяж працінаюць чалавечую істоту: пачуццё голаду, фізічны боль, страх уласнага нараджэння або смерці і г.д.

У працэсе пісьма ці чытання могуць удзельнічаць самыя разнастайныя камбінацыі органаў нашага цела Найчасцей мы, зразумела, пішам рукамі Антраполагі сцвярджаюць, што чалавек пачаў пісаць і маляваць на сценах пячор (тады гэта было адно і тое ж) нічым не ўзброенымі пальцамі, а часам выдзьмуваў на патрэбнае месца фарбу наўпрост з рота. А што можа быць больш інтымным за дактыльнае пісьмо глухіх, калі словы пішуцца пальцам на далоні суразмоўцы? Хіба што прашаптаць свае творы, нібы па сакрэце, на вуха якім-небудзь выпадковым знаёмым.

Пальцамі, канешне, можна і чытаць. Я тут маю на ўвазе не азбуку Брайля для сляпых, а звычайныя літары, якія прыемна было б кранаць рукамі (напрыклад, іх можна было б выразаць з футра ці зрабіць з птушынага пер'я).

Самыя начытаныя органы сёння – гэта вочы і вушы Але я мяркую, на службу літаратуры можна паставіць усе пачуццёвыя органы, якія маюцца ў нашым целе. Трэба напісаць што-небудзь для чытання языком – напрыклад, салодкай лініяй на гаркавым полі. У гэтым выпадку нам удалося б здзейсніць сапраўдную "асалоду ад тэкста", пра якую казаў Ралан Барт

Можна паспрабаваць і пахавае пісьмо Але напачатку давядзецца рабіць досыць вялікія літары – пакуль нюх не разаўецца да прымальнай вастрыні, або пакуль японцы не сканструююць спецыяльныя чытальныя насадкі для насоў, якія дазволяць людзям адрозніваць пахі больш дакладна.

Ёсць некаторыя падставы меркаваць, што чалавек можа чытаць і "шостым пачуццём" Каб праверыць гэта, трэба выдаць кнігу з надрукаванымі, а потым зафарбаванымі тэкстамі, чытаць якую можна было б толькі інтуітыўна – "трэцім вокам" ("трэцім вухам", "трэцяй наздрой") Многія людзі ўмеюць чытаць паміж радкоў, але важней, я мяркую, навучыцца чытаць паміж вачэй

Многія творы музыкі або жывапісу кранаюць нас да самай глыбіні душы амаль што без аніякіх словаў Спадзяюся, здольная на гэта і літаратура. Вербальны складнік тэкста можа абмяжоўвацца назвай ці подпісам, як, напрыклад, "індзейскія" піктаграмы Людкі Сільновай ("Тазік наша шэрае сонца", "Неба і Гром – тэарэтыкі новай літаратуры" ды інш.)

Нават у звычайнай кнізе чалавек разумее далёка не ўсё, што чытае, – і гэта сведчыць, перадусім, што ў літаратуры не ўсё прызначана для ўспрыняцця розумам і галаўным мозгам Тым не менш трэба мець на ўвазе, што раней ці пазней усялякая думка апынецца ў галаве, нават калі яна нараджаецца дзе-небудзь на паверхні ці ва ўнутраных органах цела Пры ўсёй павазе да Арыстоцеля не магу пагадзіцца, што асноўнае прызначэнне мозга – паніжаць тэмпературу крыві· мозг – гэта найлепшая глеба для думак.

Цела адрозніваецца ад арганізма прыкладна настолькі ж, наколькі не супадаюць паняцці тэкста і твора Р Барт сцвярджае, што тэкст мае чалавечае аблічча, але падобны ён не да фізіялагічнага, а да "эратычнага цела" чалавека "Асалоду ад тэкста немагчыма звесці да ягонага граматычнага функцыянавання, гэтаксама як цялесная асалода не зводзіцца да фізіялагічных адпраўленняў арганізма Асалода ад тэкста – гэта той момант, калі маё цела пачынае падпарадкоўвацца сваім уласным думкам, бо ў майго цела – зусім не тыя ж самыя думкі, што і ў мяне"

Барт хоча вызваліць тэкст з-пад улады граматыкі, літаратурнай крытыкі і ўвогуле філалогіі Праект Ніцшэ, Арто, Дэлёза – вызваліць цела з-пад улады арганізма "перавыхаваць" чалавечыя органы такім чынам, каб іхняя жыццёвая энергія не зачынялася ў коле фізіялагічных працэсаў, а была скіраваная ў рэчышча філасофскага мыслення, мастацкага жэста ці шызафрэнічнага падарожжа свядомасці

Па словах Леніна, якія на пачатку эпохі "перабудовы" паўтарыў Гарбачоў, ідэі становяцца матэрыяльнай сілай, калі яны авалодваюць масамі калі мноства людзей адначасна думаюць і прамаўляюць адны і тыя ж словы Чалавечае цела складаецца з органаў гэтаксама, як народ складаецца з асобных людзей І калі мы хочам рэальна ўздзейнічаць на жыццё праз літаратуру – мы не павінны мірыцца з пануючым станам рэчаў, пры якім усе больш-менш складаныя думкі і вобразы вымушаны хавацца ў рэзервацыях абодвух кшталтаў· сярод прадстаўнікоў інтэлектуальнай эліты ці сярод завілін галаўнога мозгу, па-над несвядомымі масамі народа і цела.

Прабіцца з нейкімі словамі да розуму сучаснага чалавека праз вушы і вочы вельмі

няпроста. Антанен Арто слушна заўважыў, што ў нашую эпоху змардаванасці пачуццяў і агульнага нігілізму метафізіка можа дайсці да людзей толькі праз іхнюю скуру. Мне настолькі спадабалася гэтая думка, што я зрабіў вялікую серыю гарчычнікаў з філасофскімі тэкстамі самога Арто (у галерэі Алеся Пушкіна яны дэманстраваліся ў межах майго з В. Акудовічам фармакалагічнага праекту "Літаратура для ўнутранага і вонкавага спажывання", а для выступу на сцэне Дома літаратара я папрасіў абклеіць гэтымі пякучымі цытатамі мяне самога) На "Арт-прагнозе" я выстаўляў таксама таблеткі ад болю ў страўніку з напісанымі на іх бясшкоднай фарбай невялічкімі вершамі – і частку іх нехта з гледачоў прыхапіў дахаты Невядома, наколькі вялікім можа быць тэрапеўтычны эфект ад паглынання літаратуры, але мы мусім і надалей шукаць новыя каналы для трансляцыі тэкстаў у сярэдзіну чалавечай істоты, бо слых і зрок у большасці нашых суайчыннікаў ужо стаміліся ад прыгожага пісьменства Можна, напрыклад, рабіць гравіроўкі вершаў на хірургічных інструментах, бясшкодныя надпісы на зондзе, які глынаюць хворыя на язву, і на прэзерватывах, можна растварацъ хімічна нейтральныя тэксты ў вадкасцях, якімі напаўняюць клізмы, шпрыцы і бутлі для ўнутрывенных ін`екцый

На "Арт-прагнозе" была таксама здзейснена спроба прадэманстраваць магчымы сінтэз культуры слова з фізкультурай Былі выстаўленыя пудовая гіра з надпісам "My Name is. ." (грамадства прымушае чалавека высока несці па жыцці сваё імя, але задаволіць гэтае патрабаванне не менш цяжка, чым утрымаць гіру над галавой) і пара баксёрскіх пальчатак з надпісамі "Так" і "Не" На мой погляд, рытм удараў спартсмена можна параўнаць з рытмам прозы ці нават паэзіі Апрача таго, самі гэтыя словы часам уздзейнічаюць на нас не менш моцна, чым удары баксёра Калі на кагосьці мацней уздзейнічаюць іншыя словы – можна будзе дапісаць і іх. У спорце, гэтаксама як і ў літаратуры, амаль немагчыма абысціся без цела. Ці выпадкова, што ў Старажытнай Грэцыі на алімпіядах спаборнічалі побач са спартсменамі і паэты?

Я ўжо згадваў некаторыя агульныя рысы літаратуры і харэаграфіі Як вядома, кожны балет мае скарочаную славесную версію – лібрэта, а многія нават былі пастаўлены паводле вядомых літаратурных твораў І дзіўна, што ніхто з пісьменнікаў, са свайго боку, не піша аповесцяў паводле чужых балетаў і нават не спрабуе паставіць кароткую харэаграфічную версію ўласных твораў Зрэшты, і нам наша лінгвістычна-харэаграфічная акцыя "Бум-балет" не вельмі ўдалася запрошаныя танцоры занадта прызвычаіліся спалучаць сваё цела з музыкай, а не са словам

З найстаражытных часоў чалавек скарыстоўвае для запісу важнай інфармацыі паверхню ўласнага цела Я пакуль не бачыў на кім-небудзь татуіроўкі ў выглядзе цытаты з класічнага твора –дык, можа, варта было б заснаваць новы жанр літаратуры – мастацкія тэксты для татуіровак? Зразумела, на скуры можна пісаць не толькі іголкай, але і пэндзлем, пальцам, лязом Для публічных роспісаў варта скарыстоўваць не толькі аголеных жанчын, але і манекены, муляжы чалавечых органаў, тушкі жывёлаў, птушак і насякомых (Ніцшэ, дарэчы, аднойчы назваў чалавека "фанабэрыстым насякомым")

Адмысловым стылем могуць стаць надпісы на разнастайных абгортках і футаралах чалавечага цела: на бялізне і абутку, на калысках і трунах, на корпусе падводных лодак і касмічных караблёў У гэтым напрамку, як мне падаецца, ужо пачала працаваць Людка Сільнова· яна зрабіла некалькі кніжачак на шоўку, джынсавай тканіне, фользе ды іншых незвычайных матэр'ялах. Чаму б цяпер не наладзіць вытворчасць вершаваных гальштукаў, шаляў і г.д., а таксама шпалераў і фіранак? Арыентавацца, напэўна, лепш на індывідуальныя замовы.

Увогуле, мы маглі б вярнуцца да страчанай у стагоддзях практыкі стварэння кніг для аднаго чытача Грамадства павінна ўсвядоміць эстэтычную каштоўнасць рукапісных твораў (а яны, дарэчы, ва ўсе часы складалі асноўную масу літаратуры) рукапіс гэта не літаратура другога гатунку, а аўтэнтык, адносна якога растыражаваная кніга – гэта малакаштоўная копія, як надрукаваныя рэпрадукцыі нейкай карціны – вартыя жалю копіі арыгінала Сапраўды, рэдактар, карэктар, а галоўнае – шрыфт часта высушваюць адзінакроўны аўтару тэкст да стану ледзь пазнавальнай муміі

Літаратуразнаўцы кажуць, што друкаваная кніга сёння згубіла статус кананічнага варыянту тэкста· цвёрдая копія кнігі – толькі адна з магчымых раздрукоўак закладзенага ў камп'ютар твора Менавіта камп'ютарны тэкст становіцца матрычным, а ён больш

падобны да рукапісу ці нават вуснага, "дапісьмовага" тэксту, які можна бясконца перарабляць. І тым не менш у натуральным рукапісе голас аўтара чуваць лепш, чым у камп'ютарным (я ўжо не кажу пра індывідуальны почырк). Я згодны з Борхесам "Найважнейшае ў пісьменніку – ягоная інтанацыя, найважнейшае ў кнізе – голас аўтара, што ідзе да нас" І таму ўпэўнены, што ў бліжэйшай будучыні прынамсі некаторыя кнігі будуць ствараццa прынцыпова ад рукі ў адным або некалькіх экземплярах, як вырабляюць свае творы мастакі і рамеснікі Першым крокам у гэтым напрамку можна лічыць серыю "друкапісаў" – памножаных праз ксеракс невялікім тыражом рукапісных твораў Зміцера Вішнёва, Міхася Башуры, Сяргея Патаранскага і Іллі Сіна з аўтарскімі ілюстрацыямі.

Калектыўную каштоўнасць, мяркую, маюць таксама шамотныя пласты, якія літаратары распісалі іголкамі дзікабраза ў галерэі Пушкіна Мэтай нашай акцыі "Глінапіс" было адраджэнне адной з найстаражытных тэхнік пісьма – шумерскага клінапісу На жаль, падчас яе высветлілася, што ніхто з нас не ведае клінапісных знакаў (сімвалічны факт· кожны чалавек толькі крыху пісьменны, бо не ў стане вывучыць усе сістэмы пісьма, што існавалі ў свеце), і таму нам давялося крэмзаць піктаграмы альбо звычайныя літары. Я, напрыклад, напісаў: "Вайна – гэта злачынства, а мір – пакаранне", а С Мінскевіч пакінуў на гліне адбіткі свайго носа, вуха ды іншых важных органаў

Пісьмо асадкай на паперы або клавішамі на экране камп'ютара не патрабуе вялікіх фізічных высілкаў – прынамсі, з гледзішча чытача Пісаць на гліняных таблічках, вышываць літары на тканіне ці выбіваць іх на каменных плітах заўважна цяжэй. задзейнічана большая колькасць мускулаў (хаця і меншая, чым у танцы) Галоўная прычына, чаму так нізка сёння аплочваецца праца пісьменніка, – гэта інфляцыя слова Словы цяпер мала што каштуюць, калі яны не пакладзены на нейкі матэрыяльны носьбіт – музыку, цела натуршчыцы, скандальны ўчынак, бачнае напружанне мускулаў аўтара. Трэба давесці людзям, што літаратура – гэта хутчэй фізічная, чым інтэлектуальная праца капаць каналы ў выглядзе шматкіламетровых літараў, вышываць вершы з кулямёта, пісаць лыжамі на вадзе Трэба працаваць са словам рукамі, каб нашыя творы можна было не толькі чытаць, але і сузіраць, калекцыянаваць, вешаць на лепшай сценцы ў доме або на першай бярозе На рынку самыя лепшыя словы яшчэ нічога не каштуюць, пакуль іх не пакажуць натоўпу з памоста амаль што так сказаў Заратустра

***

Р Барт у артыкуле "Смерць аўтара" ставіць пад сумненне цялесную саматоеснасць пішучага У нас жа, наадварот, пэўныя сумненні выклікае цялесная тоеснасць адрасата прыгожага пісьменства ці жывы яшчэ чытач? І ці сваімі вачыма ён можа і мусіць нешта чытаць?

Мы звыкліся да таго, што чытач атаясамлівае сябе з тым або іншым персанажам мастацкага твора У сучаснай літаратуры, аднак, асабліва ў паэзіі, часта няма не толькі станоўчых герояў, але і ўвогуле ніякіх персанажаў і вобразаў У авангардным пісьменстве тэксты або перапаўняюцца незразумелымі словамі і эксперыментальнымі сінтаксічнымі канструкцыямі (З Вішнёў Ваня Ра), або зашыфроўваюцца (С Мінскевіч, В Жыбуль, А. Туровіч) Іншыя літаратары (І Сін, Ю Гумянюк, І Сідарук) ствараюць пачварныя, не разлічаныя на атаясамліванне чытача вобразы ці іранічна здзекваюцца з усіх сваіх герояў (Л Вольскі, А. Бахарэвіч, У Гарачка) Зрэшты, камбінацыі названых прозвішчаў могуць быць іншымі

На мой погляд, калі чытач – я маю на ўвазе не толькі авангардную літаратуру – нічога не можа ўпадабаць ці зразумець у тэксце, але па нейкіх прычынах не адкладае яго ўбок, ён мусіць атаясамліваць сябе не з героямі кнігі, а з яе аўтарам І зрабіць гэта найбольш проста і эфектыўна мы можам на ўзроўні нашага цела. У рэшце рэшт, заслона паперы, што стагоддзямі адасабляла аўтара ад чытачоў, павінна рухнуць, як спарахнелы мур на мяжы Берліна і Кітая

Вядома, што Шылер за работай трымаў ногі ў тазіку з халоднай вадой, а Русо выбягаў з непакрытай галавой на сонца, каб ажывіць хаду думак. Многія літаратары падбадзёрваюць сябе падчас пісьма кавай, гарбатай, тытунём, алкаголем Іншыя

займаюцца гімнастыкай ёгаў, трымаюць дыету, ставяць сабе клізму перад тым, як сесці за пісьмовы стол. Напэўна, у кожнага пісьменніка ёсць свае сакрэты, маленькія хітрыкі, з дапамогай якіх можна ператварыць фізічную энергію цела ў псіхічную энергію слова. У старажытных кельцкіх паэтаў і магаў, напрыклад, быў распаўсюджаны звычай кусаць сябе для натхнення за палец. Верагодна, гэты звычай быў ужываны і сярод нашых продкаў: ці не адсюль паходзіць вядомы выраз "высмактаць з пальца"?

Гогаль любіў пісаць стойма, Марк Твен – у ложку. І вось пытанне: ці не павінны і мы чытаць іхнія творы ў гэткіх жа позах, насіць такую ж фрызуру, паліць такі ж гатунак тытуню, калі хочам прасачыць і нават адчуць у сабе ўсе скокі і піруэты думак аўтара? Добра было б, каб аўтары прыкладалі да сваіх кніг падрабязныя інструкцыі, якім чынам трэба чытаць іхнія творы. што апранаць, піць, якія тэксты трэба чытаць паралельна. Магчыма, кожнаму твору павінен адпавядаць не толькі афіцыйны аўтар, але і афіцыйна прызнаны ўзорны чытач, у якога будуць свае вучні і эпігоны Тады з'явяцца і чытачы-авангардысты

Кожны чалавек, які не здолеў рэалізавацца ў іншых жанрах творчасці, можа заснаваць уласны стыль чытання: напрыклад, чытаць выключна скрадзеныя кнігі або толькі тыя, што маюць нейкае аднолькавае слова ў назве. Борхес казаў, што важней не чытаць, а перачытваць. А яшчэ лепш, напэўна, перапісваць у іншай рэдакцыі кнігі, якія чамусьці не спадабаліся.

У тэатры асноўная адрознасць гледачоў ад акцёраў палягае ў тым, што яны не рэпетыруюць свой удзел у спектаклі. Прыкладна тое ж пакуль адрознівае чытачоў ад пісьменнікаў: у працэсе чытання адсутнічае чарнавік (рэпетыцыя), без якога цяжка ўявіць сабе пісьмо І я мяркую, немагчыма ператварыць чытанне ў творчасць, пакуль яно не займее ўласны чарнавік. Я маю на ўвазе не канспект прачытанага, а спробы здагадацца, пра што пойдзе гаворка на наступных старонках і няўмольную рашучасць дачытаць кнігу да канца (а ў выпадку кнігі з абяцаным працягам – спробы прачытаць яшчэ не напісанае аўтарам) Калі мы хочам ператварыць літаратуру ў агульначалавечую справу – трэба, каб людзі навучыліся чытаць глыбей і далей, чым піша для іх свае творы аўтар.

У эпоху сацыялізма нас вучылі, што кніга – гэта лепшы падарунак. Сёння інфляцыя слова ў грамадстве дасягнула такой ступені, што дарыць толькі кнігу на дзень нараджэння ці з іншай урачыстай нагоды сталася неяк няёмка. І аднак, не зразумела, чаму ў крамах не сустракаюцца святочныя наборы, складзеныя на падставе той ці іншай кнігі? Можна было б прыкласці да яе пляшку таго самага віна, што п'юць героі ў кульмінацыйны момант, пуцёўку на той самы курорт, дзе разгортваецца сюжэт кнігі, улюбёную аўдыёкасету ці марку аўтамабіля галоўнага героя.

Апрача таго, літаратурныя музеі, турыстычныя бюро ці адмыслова створаныя агенцтвы маглі б за пэўную плату прапанаваць пакупнікам кнігі або выканаць па замове іхніх сяброў паслугі па атаясамліванні чытача з героем твора. калі гэта дэтэктыў – наладзіць сочку, пагоню, перастрэлку; калі фантастыка – падкінуць яму ў ложак якія-небудзь "касмічныя яйкі", калі кніга пра рамантычнае каханне – пашукаць дзяўчыну, падобную да гераіні, і пазнаёміць з ёй чытача

Каб вярнуць цікавасць людзей да навінак кніжнага рынку, чытанне павінна стацца не менш рызыкоўнай і непрадказальнай справай, чым уласнае жыццё (магчыма, менавіта рызыкоўнасць чытання хацеў падкрэсліць Умберта Эка, калі прымусіў манахаў у рамане "Імя ружы" чытаць атручаны рукапіс).

Трэба, каб кнігавыдавецкія структуры ўжо сёння пачалі распрацоўваць сістэму матэрыяльнага заахвочвання чытачоў – прычым на ўзроўні не толькі прызоў (такая практыка ўжо існуе), але і ганарараў. Вельмі дарэчы таксама была б сістэма страхавання здароўя і жыцця чытачоў ад той небяспекі, якую ўтрымлівае ў сваіх нетрах усялякая кніга. Варта было б прадумаць і магчымасць стварэння дзяржаўнага інстытуту аховы чытацкіх правоў на падставе адпаведнага закону.

У ідэале відовішча, якое разгортваецца ў жыццё са старонак кнігі, павінна атачаць чытача з усіх бакоў, павінна затапіць вакол яго рэчаіснасць наколькі хопіць вока ды іншых пачуццёвых органаў. Бібліятэка будучыні, мяркую, будзе чымсьці падобным да парку атракцыёнаў або псіхіятрычнай клінікі, дзе чалавек зможа пераджыць любы

абраны ім ці зададзены па школьнай праграме літаратурны твор. Пераджыць не толькі ўяўна (з дапамогай псіхадэлікаў, камп'ютарнай віртуальнай рэальнасці, дасланых наўпрост у кару мозга электрамагнітных сігналаў і г.д.), але і насамрэч – калі людзі вынайдуць спосаб імгненнай матэрыялізацыі думак.

Аднак гэта не азначае, што матэрыяльнае асяроддзе ці галюцынацыі вакол чытача павінны быць дакладнай копіяй рэчаў, якія апісваюцца ў тэксце Узноўленыя падзеі могуць набыць зусім іншы сэнс, накірунак і фінал, не прадугледжаны аўтарам. Аўтар тэкста стварае толькі правілы гульні, гуляць жа ў яе чытачам давядзецца на ўласную рызыку. Тут можна пагадзіцца з французскім філосафам Полем Рыкёрам: "Інтэрпрэтаваць тэкст – гэта не значыць шукаць ягоны схаваны сэнс, гэта значыць следаваць за развіццём сэнсу да ягонай рэферэнцыі, да нейкага свету ці быцця-у-свеце, адкрытага перад тэкстам. Інтэрпрэтаваць – значыцца разгарнуць новыя зносіны паміж чалавекам і светам".

Нават пры чытанні звычайнай кнігі чалавеку неабавязкова дакладна капіраваць міміку і жэстыкуляцыю яе персанажаў Ён можа абраць пазіцыю яшчэ аднаго, не зафіксаванага ў тэксце героя. Больш за тое, ён можа дамовіцца з іншымі ўладальнікамі такой самай кнігі пра размеркаванне роляў (хто з якім персанажам будзе ідэнтыфікавацца) і прачытаць толькі свае рэплікі. А іншым разам яны маглі б паспрабаваць стварыць на падставе гэтай кнігі зусім адрозны, паралельны тэкст, героямі якога будуць прыдуманыя чытачамі дадатковыя персанажы

Чытач можа адчуць асалоду або небяспеку для ўласнага жыцця ад тэкста праз атаясамліванне не толькі з ягоным аўтарам ці персанажам, але і непасрэдна з дыскурсам. Напрыклад, на "Арт-прагнозе" мы склалі з некалькіх дзесяткаў піröжных, выпечаных у выглядзе той ці іншай літары, верш У Гарачкі, які потым з задавальненнем з'елі чытачы. Агульнавядома таксама звычка шпіёнаў: калі яны нечакана трапляюць у кіпцюры контрвыведкі – глынаць сакрэтныя дакументы Зрэшты, часцей шпіёны імкнуцца развіць фатаграфічную памяць. Прыгадваецца фільм паводле апавядання А. Гайдара "Бумбараш", дзе герой быў вымушаны забіць варожага кур'ера, каб знішчыць небяспечную інфармацыю ў ягонай фенаменальнай памяці: "Не ў цябе я страляю, а ў шкодную для нашай справы вестку"

Паводле кнігі вопісаў першабытнай культуры "Паходжанне рэчаў", на востраве Балі чалавека "забіваюць" тым, што пішуць ягонае імя на труне або саване і хаваюць іх замест яго. Зразумела, слова можа не толькі забіваць, але і ратаваць. У мусульман, напрыклад, распаўсюджаны талісманы ў выглядзе цытатаў з Карана на стужках паперы. Каб лепш засвоіць святыя словы, гэтыя надпісы часам змываюць вадой, якую потым выпіваюць, або выразаюць іх адразу на кубках. Калі ўрач у старажытным Кітаі не мог дастаткова хутка дастаць патрэбныя лекі, ён часам пісаў іхнюю назву на паперы, якую потым макаў у ваду Калі туш раставаралася, хворы выпіваў гэты раствор у якасці мікстуры Часам гэтая паперка спальвалася, і пацыент мусіў праглынуць попел А старажытныя японцы мелі звычай запісваць на паперы тэкст клятвы, якую таксама спальвалі, і глыналі попел Яны былі ўпэўненыя, што ў выпадку здрады праглынуты попел ператворыцца ў атруту, і здраднік памрэ

Дарэчы, хіба не імкнецца чалавек да атаясамлівання са словам ва ўсіх вядомых нам рэлігіях праз бясконцае паўтарэнне малітваў, мантраў ці рытуальных формул? Я нават мяркую, што побач з фізічным чалавек мае лінгвістычнае цела, якое дыхае і харчуецца прачытанымі, пачутымі, убачанымі словамі і жэстамі Сапраўды, не хлебам адзіным жывы чалавек! Многія людзі, напэўна, маюць пры сабе некалькі такіх целаў, як звычайны акцёр мае некалькі роляў. Недарма ж кажуць, што колькі моваў ты ведаеш – столькі разоў ты чалавек. Ці не смерць лінгвістычнага цела меў на ўвазе класік беларускай літаратуры Ф. Багушэвіч. "Не пакідайце ж мовы нашай, каб не ўмерлі"?

Узаемапранікненне літаратуры і цела адбываецца нават на генетычным узроўні Ужо згаданы мной Д. Этэнбора сцвярджае, што сучасныя бібліятэкі можна разглядаць як пазацялесную ДНК, якая дапаўняе нашую генетычную спадчыну і адыгрывае такую ж важную ролю ў вызначэнні нашых паводзінаў, як храмасомы нашых клетак – у вызначэнні фізічнай формы нашага цела Пра літаратуру можна сказаць тое ж, што К. Маркс некалі сказаў пра прыроду: "Універсальнасць чалавека ператварае ўсю

прыроду ў ягонае неарганічнае цела. Чалавек жыве прыродай. Гэта значыць, што прырода ёсць ягоным целам, з якім чалавек павінен падтрымліваць бесперапынныя зносіны, каб не сканаць".

Кнігі, прачытаныя намі і нашымі бацькамі, сапраўды ў значнай ступені прадвызначаюць наш лёс Але, з іншага боку, чалавек можа вычытаць у кнізе толькі нешта сувымернае ягонаму жыццёваму досведу "Мы заўсёды імкнемся спраецыраваць уласны цялесны дасвед на тэкставую рэальнасць, каб захапіць яе значэнні", – кажа расійскі філосаф Валерый Падарога Дзякуючы кнізе мы можам набыць новае цела "У момант чытання нашая абмежаваная цялесная мернасць уцягваецца ў тэкставую рэальнасць і пачынае развівацца па іншых законах. мы атрымліваем, хай толькі на імгненне, іншую рэчаіснасць і іншае цела (смак, пах, рух і жэст)" Я нават сказаў бы так: колькі кніг ты прачытаў – столькі разоў ты чалавек. А з іншага боку, той жа В Падарога сцвярджае, што тэкст існуе толькі ў момант чытання (ад сябе заўважу – і ў моманты пісьма).

Бясспрэчна адно пісьменнік упісвае, а чытач учытвае сваё цела ў тэкст Працытую думку Леаніда Галубовіча, выказаную ў артыкуле "Тлумачэнне паэзіі" ("Крыніца", № 18)· "Як бы мы ні вымагаліся напісаць нешта пазаасабовае, – мы пішам усё адно толькі саміх сябе" Асабліва навідавоку гэта ў почырку танца і жэстыкуляцыі, але і па рукапісным почырку добра відаць, які чалавек трымаў асадку, якое ён мае цела – мужчынскае ці жаночае, дзіцячае ці старое, цвярозае ці прапітанае алкаголем. Па почырку і стылю пісьма можна даведацца пра сацыяльны стан, адукацыю, тэмперамент і настрой аўтара тэкста Дарэчы, праз карэкцыю почырка можна, мяркую, лячыць і перавыхоўваць: змяняць сексуальную арыентацыю і палітычныя прыхільнасці чалавека, увесь ягоны лад жыцця і мыслення

Ад полу, узросту, здароўя ды іншых параметраў цела залежыць не толькі тое, што чалавек здольны напісаць, але і тое, што ён у стане прачытаць. Кожны з нас, мяркую, мае свой непаўторны почырк чытання Гэта адна з праяваў асабістага почырка зроку, з дапамогай якога мы дэфармуем бачны свет (звычайна паспяхова) да больш-менш прымальнага стану

Унікальным з'яўляецца не толькі кожны варыянт нейкага тэкста, але і кожнае ягонае прачытанне наступным разам мы будзем прапускаць і дадумваць нейкія іншыя словы. Як вядома, немагчыма без скажэнняў перакласці нейкі тэкст на іншую мову Але гэтаксама немагчыма і прачытаць што-небудзь без скажэння сэнсу: нават аднамоўныя аўтар і чытачы бачаць адзін і той жа тэкст па-рознаму Больш за тое, адзін і той жа чалавек не можа двойчы прачытаць або напісаць нейкі тэкст аднолькавым чынам Паводле Борхеса, "калі мы чытаем кнігу, яна кожны раз іншая. Геракліт сказаў, што ніхто не можа двойчы ўвайсці ў адну і тую ж раку, але самае жахлівае ў тым, што мы не менш плыткія, чым вада. Кожны раз, калі мы чытаем кнігу, яна змяняецца, словы набываюць іншую канатацыю".

Такім чынам, літаратура існуе не ў кнігах і бібліятэках, а ў літаратарах і чытачах. І, адпаведна, пунктам сыходжання, галоўнай мэтай усіх літаратурных практык павінен быць не тэкст, а чалавек. Інакш кажучы, літаратурны твор мае эстэтычную, а таксама камерцыйную каштоўнасць у той ступені, у якой ён можа быць пражыты аўтарам і чытачом.

Цэнтральным звяном ва ўсялякай творчасці з'яўляецца нейкая падзея, якую творца стварае ці рэгіструе з дапамогай уласнага цела. Напрыклад, тост (вось яшчэ адзін жанр літаратуры для ўнутраных органаў), далучыцца да якога я прапаную чытачам· каб нашага цела хапіла на ўсе тэксты, якія мы хочам напісаць або прачытаць!

А. дэ Сент-Экзюперы вучыў літаратараў, што наперад трэба жыць, а ўжо потым пісаць. Галоўнае, сапраўды, каб было чым чытаць і пісаць, а словы раней ці пазней прыйдуць самі Уладзімір Конан у згаданым нумары "Крыніцы" кажа: "Калі не творыцца – пасі кароў, збірай ягады, грыбы. Бо прысутнасць таленавітага пісьменніка ў жыцці можа азначаць нават больш, чым тое, што ён хацеў напісаць але не напісалася" Тое ж можна параіць і людзям, якія стаміліся чытаць: вашая прысутнасць у жыцці можа азначаць нават больш, чым тое, што вы хацелі прачытаць, але не прачыталася

Сяргей ДУБАВЕЦ ТЫ

У нас, у Беларусі, яго называлі Зміцер, дома, у Ніжнім Ноўгарадзе, – Дзіма, а палякі ў Варшаве – Міт'я, нібы наўмысна хочучы падкрэсліць ягонае расейскае паходжанне. Між тым у жылах у Міт'і пароўну бегла расійская і польская кроў. З гэтага зліцця і паўстала ягоная беларуская свядомасць.

З Сяргеем ДУБАЎЦОМ гутарыць Леанід ГАЛУБОВІЧ

ПРАКТЫКАВАННІ
НЕАДКАЗАНЫЯ ПЫТАННІ
ТАЛЕНТ І ТЛЕН

ЗНАК ЛЁСУ
ВЯЛІКІ РЫЗЫКАНТ
ЁН ЯШЧЭ ЗАСТАНЕЦЦА
ВЯРШЫНЯ ПА-ЗА ВАДКАЮ СТЫХІЯЙ
ПРОФІ
ВОБРАЗ ЛІРЫЧНАГА ГЕРОЯ
КЛАСІЧНАЯ ЭВАЛЮЦЫЯ СЯРГЕЯ ДУБАЎЦА

З Табой:

З Сяргеем ДУБАЎЦОМ гутарыць Леанід ГАЛУБОВІЧ

Леанід Галубовіч. Сяргей, ты з тых творчых людзей, якія намагаюцца і, часцей за ўсё, рэалізоўваюць свае задумы Ужо ніхто не зможа адпрэчыць рэалізацыю такіх праектаў як літаратурны гурт "Тутэйшыя", газета "Наша Ніва"..

Аднак нельга не заўважыць, што ўсе гэтыя праекты, хоць і творчага накірунку, але не чыста індывідуальнага плана, а, перш за ўсё, супольныя

І тым часам сказаць, што Дубавец – чалавек калектыўны, язык не павернецца...

Сяргей Дубавец. Гэта таму, што ісціна, як кажуць, пасярэдзіне. А я – гэта й ёсць ісціна. Сам чалавек ісціна Усё, што людзям удаецца зразумець і назваць, размяшчаецца або справа, або злева, або ўверсе, або ўнізе Названае адразу фіксуецца і перастае жыць, а тое, што пасярэдзіне – "вечныя пытанні", плынь неразгаданага жыцця, – гэта й ёсць творчасць. Нехта ўсё жыццё ўзводзіць пастамент і ўрэшце залазіць на яго сам, а нехта ўсё жыццё ездзіць на ролікавай дошцы. Нехта стварае фіксаваных арыенціры, а нехта між гэтых арыенціраў пражывае сваё жыццё. Для мяне каштоўная не якая-кольвек фіксацыя, а працэс. Нехта зачыніўся і піша раманы з вераю ў іх метафізічную вартасць, а нехта мадэлюе рэальнасць, увасабляючы ў ёй свае фікцыі, назіраючы, як у жыццёвай плыні ўзнікаюць віры-фееры і, як яны змяняюць гэтую плынь. Для такіх пытанне – не столькі выказацца ці рэалізаваць сябе, колькі дасягнуць пэўнае сугучнасці, пачуць абертон, высветліць, у рэшце рэшт, ці магчыма з фікцыі беларушчыны вырабіць яе жывую рэальнасць.

"Тутэйшыя" і "НН" – гэта калектыўныя творы і толькі ў такой форме яны маглі адбыцца З'явілася такая аб'ектыўная патрэба, і з'явіліся суполкі, выданні Наколькі мяне хапала, я ў гэтым удзельнічаў Мы ўсе ад пачатку хацелі зрабіць Беларусь, і нашы праекты – гэта мадэлі Беларусі, жывыя мадэлі, а не тэарэтычныя ці ўтапічныя, таму яны не могуць быць чыста індывідуальныя Мне трэба некага ці нешта пачуць, прачытаць, убачыць, каб захацелася прадукаваць самому, каб быў працэс. Інакш няма сэнсу. Я ведаю, што магу пісаць кандыцыйныя вершы і прозу, што гэта ў мяне ёсць, і гэтага ведання дастаткова, каб захацелася большага – не метафізічнага тварэння, а рэальнага – тварэння супольнасці, лёсу, светапогляду. Побач з гэтым жаданне ПРАГУЧАЦЬ занадта ўбогае, каб стаць спакусай. Бо ўсё, што адбываецца, адбываецца ўва мне. Хто ведае такую творчасць, ведае, якую яна дае сатысфакцыю, асалоду і паўнату жыцця. Гэта адбываецца часта і вельмі каротка. Таму што ў 99-ці выпадках з 100 мне не падабаецца тое, што я раблю і як. Гэта значыць, што ўсё ўва мне ўвесь час мусіць перапраўярацца і перавыпрабоўвацца, ставіцца пад сумнеў і даводзіцца, як тэарэма. Асабліва гэта тычыцца жыццёвых прынцыпаў, якія мусяць штоімгненна ставіцца пад сумлеў і штоімгненна сцвярджаць сябе, кожнага разу ў новай сітуацыі.

Л.Г. Быць збоку, але навідавоку... Не кіраваць, але ўплываць.. З Вільні беларуская сітуацыя (ідэя) бачыцца яснейі?

С.Д. Гэта не мае катэгорыі: збоку, навідавоку і г.д. Я ніколі не меў такіх мэтаў Мне цікава, як беларуская метафізіка ператвараецца ў рэальнасць і што трэба зрабіць, каб гэтае ператварэнне ішло далей. З Вільні, вядома, за гэтым назіраць зручней – як з гары. Прычым, – у сталым параўнанні з літоўскай і польскай сітуацыямі

Л.Г. Чаму газета "Наша Ніва" так і засталася "вузкапартыйным" выданнем? Дубавец, Глобус, Арлоў, Мінкін, Астраўцоў, Бабкоў...

Чаму такія пісьменнікі як, да прыкладу, Брыль, Федарэнка былі і застаюцца для вас персонамі "нон грата"?

Усе ж мы будуем адну Беларусь і "разам ляцім да зор"?

С.Д. Асабіста я нікуды не лячу. І "будуем" мы Беларусь розную Гэта пакуль нас была сотня і Беларусь была нашай чыстай фікцыяй, – яна была адна Але сёння шмат чаго змянілася, і мы разыходзімся. Нехта настальгуе па тых часах, калі ўсе беларусы адзін аднаго ведалі, нехта раздражнёны тым, што рэальнае ўвасабленне не адпавядае колішняй фікцыі Нехта стварае мадэлі – таксама, дарэчы, розныя І спосабы розныя Для мяне асабіста наша фікцыя ператварылася ў некалькі рабочых прынцыпаў, галоўны з якіх – мова. Ва ўсім астатнім я хачу мець справу з рэальным, непрыдуманым жыццём, а не з ідэаламі. У нас нічога не выйдзе, пакуль мы не перастанем падманваць сябе. Вось што я напісаў бы на сцягах адраджэння сёння. Усё не так проста, як мы думалі ў 80-м. Усё нашмат больш складанае і цікавае

Што да Федарэнкі, то я так і не здолеў зразумець, што ён будуе і ці будуе ўвогуле Няхай гэта будзе на рахунку маёй някемлівасці Янка Брыль у тваё пытанне трапіў выпадкова. Бо гэта залежыць толькі ад яго – друкавацца ў "НН" ці не друкавацца А тыя, каго ты пералічыў, – гэта аснова выдання, у якім за пяць гадоў мы надрукавалі каля 200 аўтараў. Па-мойму, гэта вельмі добра, што літаратурныя выданні адрозніваюцца сёння не столькі назвамі, але й імёнамі, стылямі, школамі. Раней мы пра гэта толькі марылі

Л.Г. Ваша журналісцкая дзейнасць у газеце "Свабода" змушаная ці неабходная? Палітыка без Дубаўца змарнела б? Ці Дубавец без ідэалогіі асоба непаўнавартасная?

С.Д. Ёсць такое з'явішча, якое нехта называе Богам, а нехта – унутраным голасам. Я б назваў гэта збегам усіх акалічнасцяў. Вось гэты "голас" і кажа мне напішы палітычны артыкул у "Свабоду" Я думаю: а чаму б і не? Сядаю і пішу Галоўнае – паспяваць занатоўваць тое, што прадыктавана тым "збегам" Іншы раз няма асадкі і няма як пісаць – тады проста бяда. Сядаеш пасля, "рэканструюеш"

А з іншага боку я гэта рабіў усё жыццё, і цяпер гэта проста працяг Ці табе здаецца, што я гвалтую сябе? Не Гэта і не палітыка для мяне, а натуральная патрэба "выяўляць прыкметы

ЗНАК ЛЁСУ

Бяздзейнасць ператварае моц у атруту. Словы Герцана.

Пакаленне Сяргея Дубаўца пазбегла гэтага пакарання лёсу. Сацыялогія жыццёвага шляху, выяўленне творчай і псіхафізічнай індывідуальнасці асобы, духоўнае выяўленне суб'екта супалі з часам карэнных перамен у грамадстве. Калі з'явіўся вольны друк, калі знікла цэнзура, калі слова сталася вольным. Яны скарысталі шанц. Займеўшы перад тым вопыт быцця, вопыт думкі. І вопыт супрацьстаяння. Дзёрзкай нязгоды.

Падчас узнікнення на культурных даляглядах літаратурных равеснікаў Сяргея Дубаўца ў беларускай літаратуры вялі рэй прадстаўнікі плыні, што аб'ядноўвалася пад сціплакідкім вызначэннем – "усе мы з хат". Упэўненая гэтая першааснова дала грунт і плён некалькім літаратурным пакаленням, што таленавіта пісалі вясковую прозу (і гарадскую таксама – але тым жа падрабязна-апісальным метадам). Было зроблена многа, але нібыта існавала мяжа-агароджа. "Гэны можа", – такое мог пачуць у рэдакцыі выключна прадстаўнік пазначанай літаратурнай тэндэнцыі. Усё астатняе было – эклектыкай, сэнсавымі, зместавымі, слоўнымі выкрунтасамі, пазалітаратурным непаразуменнем.

Іншы склад мыслення, іншы спосаб пісьма спрабавалі зразумець выключна са свайго, суб'ектыўнага пункту погляду. Міхась Стральцоў, Уладзімір Караткевіч, Анатоль Вярцінскі, Алесь Разанаў былі хутчэй дазволена-недазволенымі выключэннямі, як правіламі. Слава Васіля Быкава па сутнасці прыйшла з-за мяжы. Яго і сёння спрабуюць аналізаваць, зыходзячы зусім не з тых законаў, якім падпарадкоўваецца яго пісьмо.

Я не буду паглыбляцца ў аналіз творчасці Быкава – не пра тое размова, ды і гэта выдатна зрабілі многія, у тым ліку і на старонках "Крыніцы". Не буду весці і спрэчку з маім калегам і сябрам Генадзем Шупенькам (смеласць думкі якога я паважаю) і абвяргаць сумніўную яго апору на меркаванні маскоўскай журналісткі Рышынай – ёй чужыя нашыя нацыянальныя праблемы, – а таксама весці гаворку пра тое, ці адэкватна крытык успрымаў фільм паводле аповесці В. Быкава і выступленне празаіка: тут ёсць этычны момант (маю на ўвазе Шупеньку). Пазначу толькі: быційную, прытчавую мастацкую думку нельга падвесці пад каноны пластычнага бытапісальніцтва, а ўрок прыкладной лінгвістыкі празаіку (а заадно і нам, грэшным) не высвятляе той складаны момант, чаму за межамі Беларусі, ва ўсім свеце, ведаюць Быкава, а не іншых. Гэта пытанне складанае і шматзначнае. Не ведаю, як у будучым, але напрыканцы XX стагоддзя трагізм, нават пантрагізм светаадчування Васіля Быкава знайшлі асаблівы водгук у сённяшнім грамадстве Захада, гэта рэальнасць. Як тое, што культурны свет найбольш

жыцця". Прычым не так цікава пісаць і друкаваць, як убачыць усё гэта збоку, у кантэксце газеты, суаднесці з сваім, паразважаць пра стан розуму у нашай краіне. Гэта мой жанр.

Л.Г. Што новага, асабістага, адметнага ўнёс сам Дубавец у беларускую літаратуру і ў нацыянальнае культурнае і грамадскае жыццё?

С.Д. Усё, што "ўнёс" Усё астатняе – ягоныя няўдачы. Шмат чаго не было ўспрынята, але гэта – іншы від праколу: не так падаў. Падача – галоўная праблема. Прычым найлепш яна вырашаецца НЕСВЯДОМА. Я канструюю і свядома таксама, і ведаю ўжо сякія-такія сакрэты, але калі яно "само", то ўсё адно выходзіць лепей. Там свае законы. Пішаш няправільна – як хочаш – і выходзіць лепей, чым тое, як трэба.

Увогуле, што тычыцца самаацэнкі, то я тут схітрыў Калісьці пасля першых публікацый я сказаў сабе: ты зрабіў болей, чым табе дадзена ад прыроды, г.зн. ты ўжо адбыўся з найлепшым вынікам. Далей рабі што хочаш. Гэта як бы "за дармовыя грошы", "звыш праграмы" ці нешта такое I ўсё Такім чынам я набыў поўную свабоду ад праблемы самаацэнкі У дзяцінстве я ніякімі здольнасцямі не вызначаўся, ніхто з маіх сваякоў да таго, чым я займаюся, ніколі не меў ніякага дачынення Адсюль – "вольны палёт". Як кажа В. Акудовіч, мяне няма. Для мяне самога, вядома.

Л.Г. Ці ёсць надзея на здзяйсненне ўсяго таго, што задумана?

С.Д. Што такое надзея? Гэта жаданне? Ёсць. Я не ведаю абстрактнае веры Я не ведаю, ці будзе Беларусь. Але я ўжо нямала ведаю, што трэба рабіць, каб яна была. Я ведаю, што яна не будзе фікцыяй, г.зн. не будзе цалкам адпавядаць нейкаму канкрэтнаму мне ці табе.

Л.Г. Беларусь у XXI стагоддзі – гэта..

С.Д. Вось менавіта. Гэта той самы наш з табой край, дзе не будзе барацьбітоў за родную мову, дзе гэтая мова стане незаўважнаю і патрэбнаю як паветра

Л.Г. Дубавец – гэта .

С.Д. Пішы што хочаш – ва ўсім будзе доля праўды. Я хацеў бы быць невядомым салдатам, які ўратаваў Беларусь.

Л.Г. Непрымірэнчая пазіцыя Дубаўца ў літаратуры і па-за ёю – у імя чаго? У імя самога сябе, як асобы, як чалавека, які прыйшоў у гэты зямны свет, каб сцвердзіць і апраўдаць сваё з'яўленне?

С.Д. Усё адпадае. Я зусім "прымірэнчы", толькі не з усімі гэта атрымліваецца Часта бывае так, што прычыны недахопаў у тым ці іншым творы – не літаратурныя, а "сістэмныя", хаваюцца ў характары аўтара. Я ўжо даўно такія творы не крытыкую і не чытаю.

Л.Г. Кніжка Дубаўца "Практыкаванні" пакуль адзінае яго асабістае літаратурнае выданне Калі чакаць збору астатніх і магчымых твораў?

С.Д. Гэтая кніжка – глупства. Каб не адстаць ад сяброў, ці што? Я не адчуваю ўнутранае патрэбы выдаваць свае "зборы твораў". Калі нават вазьмуся адбіраць – у мяне вечна не хапае "да кнігі", не набіраецца. Трэба, каб кніга была нечым вартым таго, што стаіць на паліцы. Або служыла нейкую службу.

Увогуле кніга – гэта свой жанр. Публікацыя – гэта дзейства, творчасць, убачаная з залы, у тым ліку і аўтарам-выканаўцам. Апублікаваны твор перастае быць для аўтара ягоным жыццём Таму я і кажу пра іншы жанр. Каб пісаць нешта для чытача, трэба

аддае ўвагу Дастаеўскаму і Чэхаву, а не Пушкіну і Буніну, ніяк не меншым па таленце.

"Нам не дано предугадать..."

А гэтае выступленне якраз з шэрагу сцвярджэння нарматыўных канонаў, якія лічыліся, прынамсі ў нас, на Беларусі, адзіна неаспрэчнымі: свядомасна, этычна, маральна, эстэтычна, семіятычна.

Вось супраць гэтага адразу і рашуча было наважылася пакаленне Сяргея Дубаўца. Дарэчы, у асноўным – гараджане, і патомныя, і ў другім пакаленні. (Свядома не ўжываю слова "інтэлігент" у гаворцы пра Дубаўца, ён лічыць штучным гэтае вызначэнне.) Не ўсе, але многія дзеці бацькоў, калі не прыхільнікі да псіхалогіі тых, што "ўсе з хат", але без пэўных сімпатый да авангардных плыняў свайго і папярэдніх пакаленняў. У кожным выпадку, калі спатрэбіўся партрэт Сэлінджэра для "Нашай Нівы", у бібліятэках "тутэйшых" і нетутэйшых кнігі з выявай пісьменніка не знайшлі, яго шукалі на іншых паліцах. А ў 60-я гады, між іншым, набыць томік нашумелага на тую пару празаіка было вельмі проста, кніжны бум грымнуў гадоў праз дзесяць.

Ну, а паколькі для беларускай літаратурнай практыкі вопыт, да ўзору, "раз'юшаных" у Англіі (Джон Осбарн, Джон Уэйн), французскага "новага раману (Наталі Саррот, Ален Роб-Грыйе), рускіх шасцідзесятнікаў: Андрэя Бітава, Васіля Аксёнава, Анатоля Гладзіліна, прыбалтыйскага авангарду: Іманта Зіедоніса, Маці Унта, Энна Ветэмаа et cetera – быў нібыта толькі здабыткам інфармацыйным, гэта давала генерацыі Сяргея Дубаўца

накладаць на сябе грым пісьменніка дакладна так, як накладае грым артыста артыст. I калі я такое раблю, то імкнуся рабіць па законах гэтага жанру "публікацыя – дзейства". Калі ж я займаюся літаратурнай творчасцю, то гэта ўсё адбываецца ў сярэдзіне мяне, гэта – "унутранае жыццё" Таму лепшае, што пішацца, не разлічанае на публікацыю.

Самае ўдалае ў "Практыкаваннях" – назва. Бо гэта самае там дакладнае Калі б сёння давялося нешта адтуль выбіраць і ўзнаўляць, я ўзяў бы адзін абразок памерам у адну старонку – словы, якія я дагэтуль магу перачытваць, як заклінанне Тое, што я цяпер прапанаваў у "Крыніцу", – гэта "хвост" тае кніжкі Рэшта. Публікацыя больш не мае для мяне сэнсу. Досвед навучыў мяне, што творчасць нельга публікаваць з якімі б там ні было мэтамі, бо інакш яна ператворыцца ў бервяно, у таран

Сэнс быў тады, калі трэба было "прабіцца" (адсюль і гэтая кніжка) Цяпер жа я магу друкавацца паўсюль, выбіраючы сабе фармат, выданне і нават мову I раптам да мяне даходзіць, што гэта зусім іншы жанр – публікавацца. Гэта ўсяго толькі інтэрпрэтацыя самой творчасці. I калі я хачу самой творчасці, то гэта магчыма толькі пры перадумове – непублікавацца. Мусіць быць такая прэвентыўная самазгода.

Я шмат пішу, але ўласна літаратура – не для публікацыі Гэта гарантыя таго, каб нечага ў гэтай справе дасягнуць. Калі ж стаіць задача запоўніць друкаваныя плошчы (кнігі, газеты) чым-небудзь цікавым – то гэта зусім іншая задача. Колькі заўгодна! У мяне такая работа I ў гэтым сэнсе для мяне ўжо неістотна, колькі і калі я выдам кніжак.

Неяк у "Гомельскай праўдзе" адзін журналіст у аддзеле сельскай гаспадаркі падлічыў, што за час свае працы напісаў аб'ём у "17 ленінскіх тамоў". А адзін герой I Навуменкі за жыццё напісаў "палічку кніг" Ну і што?

Л.Г. Што такое літаратурная творчасць? I для каго? У наш супертэхнічны час. Ці не смешна, ці не ідыёцтва (вар'яцтва) пісаць для сябе, не ведаючы сябе?

С.Д. Усё, што я ведаю пра сябе, я спазнаў праз літаратурную творчасць. Усё істотнае

Л.Г. Ці ёсць у нас творцы з патэнцыяльнымі прэтэнзіямі (магчымасцямі) на нобелеўскае лаўрэацтва? Ці многае тут залежыць ад палітычнай сітуацыі (кан'юнктуры)?

С.Д. У свой час я завёўся паўдзельнічаць у кампаніі вылучэння Васіля Быкава. Мяне зразумелі і ў Варшаве, і ў Парыжы, і ў Нью-Ёрку I раптам на сцяну неразумення я натыкнуўся ў Мінску, сярод нашых уплывовых "адраджэнцаў" I – не пераканаў! Вось ад чаго найперш залежыць поспех ці няпоспех у гэтай справе

Л.Г. СП – гэта *саюз пяра і паперы?..*

С.Д. Гэта *"светлай памяці.. "*

Л.Г. Канфармізм у літаратуры – гэта былое, будучае ці заўжды надзённае?

С.Д. Таксама як у людзях – вечнае

Л.Г. Што трэба напісаць, каб паставіць апошнюю кропку?

С.Д. Кропку Дасканаласць – толькі ў сконе

Л.Г. Калі б ты быў рэдактарам "Крыніцы", то якім было б гэтае выданне?

С.Д. Такім, як у 1988 годзе. Часам мне здаецца, што пяць гадоў "НН" – гэта працяг тае "Крыніцы" Не таму, што ставілася такая задача Амбіцыі не дазволілі б Проста гэта ніша, якая вызвалілася і ў якую нас аб'ектыўна ўвесь час змывала У той "Крыніцы" і вакол яе было шмат чыстага паветра, шмат жаданняў

адчуць сябе першаадкрывальнікамі, прынамсі ў беларускай літаратуры. Маўляў, прызваныя аднавіць і наладзіць сувязь з Еўропай. Пісаць на сучасным еўрапейскім узроўні. На ўзроўні еўрапейскага авангарду. Такая была мэта. I ажыццяўляць яе пачалі няўхільна і адразу.

На мой суб'ектыўны погляд, вызначыліся два цэнтры прыцягнення: Уладзімір Арлоў і Сяргей Дубавец. Дзякуючы свайму асабістаму, суб'ектнадзейснаму пачатку, спалучэнню творчых магчымасцяў і здольнасці генерыраваць ідэі з жорсткай самадысцыплінай, уменню не толькі рэагаваць на сітуацыю, але і самім фармаваць яе. Ім удалося спалучыць тое, да чаго імкнуліся творчыя асобы, для якіх выяўленне мастацкіх здольнасцяў неад'емнае ад канкрэтызацыі іх у рэальнай друкаванай існасці: кнізе, часопісе, альманаху, газеце.

У анкеце "Крыніцы" Алесь Бяляцкі зазначыў, што чакае ад Дубаўца прозу і толькі прозу. Але мне здаецца, Дубавец не быў бы Дубаўцом, калі б абмежаваўся толькі прозай. Эсэ, крытычныя артыкулы, паліталагічныя нататкі. I – проза.

Адна газета, другая, трэцяя... Гэта не лічачы працы ў дзяржаўных установах: у гомельскай газеце і часопісе "Нёман". Магчымасці часу ён скарыстаў адразу – пачаў выдаваць незалежныя недзяржаўныя газеты, яшчэ працуючы ў "Нёмане". Потым з'ехаў з сям'ёй у Вільню, каб узнавіць газету "Наша Ніва". "Як люстэрка дзён і жаданняў..." Пазначаючы, што "людзі, якія стварылі яе ў 1906 годзе, разлічвалі не на нейкі перыяд, ці этап..., але на ўсю

Сяргей ДУБАВЕЦ

ПРАКТЫКАВАННІ

Скверык Панамарэнкі

Збудзецца ўсё. Усё, што захочаш. Трэба толькі як след усё ўспомніць. Гай. Які гай? Жоўтыя клёны. Шэрагі лавак. Не. Асобныя лаўкі. Нейкія людзі. Гэтага доўгага клічуць Азон, Кучаравага –не памятаю. Трэба абавязкова ўзгадаць Як жа клікалі Кучаравага?. Яна – здаецца, Галка. Ці то прыгожая, ці то смазлівая. Сусік – худы. Усе стаяць. Як жа клікалі Кучаравага? . Усе сядаюць на спінку лаўкі. Халаднавата. Я бяру Галку "пад крыло", пад крысо курткі. І кажу... Зараз успомню, зараз. Я кажу·

– А где же Шишак?

Шышаку 20 гадоў Ён алкаголік. У яго перагнілі ўсе зубы. Ён прыходзіць піць з намі чарніла. Я кажу:

– А где же Шишак?

Стоп. Нешта выпушчана. Людка. У яе мясісты твар. Яна ходзіць без станіка. Грудзі матляюцца, але яна зусім непрыгожая. І халодна, і жоўтыя клёны...

– Но где же Шишак?

– На, – передае мне Сусік настылую пляшку з "атрамантам" – Зачем тебе Шишак?

Я выпіваю да канца брыдкую вадкасць і стрымліваю ў сабе млосць. Мы ніколі не збіраліся без Шышака.

– Шишак, б..., всегда пьет на халяву, – кажа Галка.

Так заўсёды.

– Смотри, накаркаешь. Придет Шишак, – кажа Азон.

– Да не нужен он мне. Просто надо что-то говорить...

І тут пачынаецца восень. Тут мы ўсе раптам разумеем, што яна пачалася. І ўсім стала хороша. Мы верым, што збудзецца ўсё. Усё, што захочаш..

Але як жа клікалі Кучаравага? Смяшлівы такі. Студэнт-інтэлігент. А чарніла з намі піў. Не памятаю..

1985

Фейхтвангер

Мне было 13 гадоў. Цяпер ніхто не верыць. Але гэта праўда. Яна жыла ў Ждановічах, недалёка ад Мінскага мора.

Пачаўся дождж. А я – ужо не памятаю, чаго мяне туды занесла, – схаваўся пад сена. Залез у маленькую капу. І так, і гэтак – усё нешта тырчыць – то плячо, то зад, то галава. Я круціўся і разам з сабою круціў тую капу. А яна, мусіць, з хаты пабачыла, і бегла, і здалёку крычала: "Сена інваліда, сена інваліда". Бедны інвалід.

А тады ўбачыла мяне і ўсміхнулася.

– Ідзі ў дом.

Я пайшоў У яе быў чысты дом. А ў доме нікога не было, апроч мяне і яе. Я сеў на верандзе і стаў глядзець у вакно. А яна спытала:

– Хочаш узвару з яблыкаў?

Мне вельмі падабалася – як дождж ішоў, як свежа пахла, аж у носе казытала.

Яна наліла ўзвар у шклянку і стала глядзець, ці буду я піць. Маладая жанчына, гадоў дваццаць-трыццаць.

А я на яе паглядзеў і страшна засаромеўся. Усё адно як хваляй мяне змыла ў самы вар – і вабны, і невыносны. І адарвацца не магу. Уставіўся, як зачараваны яе дыханнем.

Яна глядзела, глядзела на мяне, быццам запытальна, тады марудным жэстам расхінула халат і паказала. А сама так глядзіць, нібы сабе не верыць. Я, мусіць, аж каўтнуў. З зэдліка саскочыў і быццам злавіў яе дыханне. А сам – як не лопну ад шаленства.

Цяпер яна пачырванела і расхінула халат да канца. Я баяўся глядзець уніз. А яна сама мне рукі на плечы паклала і лёгенька націснула. І я апусціўся на калені і глядзеў на ўсе вочы. Я і стаміўся ўжо, але адарвацца ўсё не мог.

– Ты хоць піянер ці яшчэ акцябронак? – пыталася на.

– Камсамолец, – няўпэўнена адказаў я, бо ведаў, што не паверыць.

А тады яна стала гуляцца са мною, як з малым. І мне было то лёгка, то страшна. Я хацеў, каб хутчэй пайсці, думаў, не вытрываю і пампу. І тады яна мяне вызваліла. Хмыкнула паблажліва і сказала:

– Ну вось, цяпер ты дарослы.

– А я думаў, дарослыя гэта робяць у ложку.

– У ложку пачынаецца быт, – сказала яна, а я не зразумеў – Хочаш паспрабаваць?

– Мне трэба ісці. Я дамовіўся.

Ага, мы з сябрам шпіёнілі за некім. Вось чаго мяне туды занесла. Мне было 13 гадоў

– Давай, давай, – сказала яна, – можа, ты спалохаўся?

– Не. Гэта не страшна. Я яшчэ прыйду, можна?

– Можна. Гм. Ты забаўны. Такі маленькі і такі вялікі ў цябе фейхтвангер. Як у сапраўднага мужчыны.

Я, напэўна, пачырванеў і заспяшаўся.

Пасля, дома, я глядзеў у люстэрка – які там у мяне фейхтвангер. Нават замераў яго лінейкай і хацеў спытаць у сябра, які ў яго. Але сябра нічога не зразумеў.

1987

Эцюд

– Ты здзесь работаеш?

– Ну.

– Праўда?

– Сур'ёзна.

– Что-та я раньшэ цібя здзесь ні відзіла. "Сур'ёзна". Дзіравенскі ты какой-та парань. Дай прыкурыць. А хто ты?

– Наменклатурны работнік.

– О!

– Да.

– Кар'еру дзелаеш.

– Да.

– А зачэм тагда курыш? Для кар'еры здароўе нужна.

– Ешчо маладой.

– Да. Усё ўпірыдзі.

– А сама чыго курыш?

– Жысць горкая.

– Сур'ёзна?

– "Сур'ёзна". Ха-ха. Сразу відна, што ты калхознік. Із дзірэвні.

– А ты?

– Я із горада. Я вашых сразу атлічаю.

– Па чом, інцірэсна?

– У вас акцэнт дзірывенскі.

– Інцірэсна. Напрымер?

– Вот ты гаварыш: куру

– Куру.

– А нада: курю-ю-ю.

– Куру-у-у

– Гаварю-ю-ю.

– Ру-у-у

перспектыву беларускага нацыянальнага жыцця". Я не буду тут сцвярджаць ці абвяргаць сувязь гэтай "Нашай Нівы" з той, уласава-купалаўскай, пазначаць спектр грамадскай, навуковай, мастацкай тэматыкі і праблематыкі, зазначаць яе аўтараў.

Выданне сталася з'явай, і прыкметнай. Нешта з абвешчанага ўдалося ажыццявіць, да нечага не ўдалося і наблізіцца. Так ці інакш больш за чатыры гады выходзіла выданне, больш альманах, як газета, па прызнанні самога Дубаўца. Наконт "люстэрка" рэдакцыя робіць заўвагу, што выданне было ім у тым сэнсе, што "нібы дазваляла часу рабіць з імі ўсё, што заўгодна, спакушаць іх, уваходзіць да іх у любым выглядзе і з любым выразам твару..."

Чытачы "Нашай Нівы" былі розныя. Але, мабыць, усе ў першую чаргу звязвалі яе існаванне з вымогамі рэдактара, атаясамлівалі выданне з асобай Дубаўца. Для адных Сяргей Дубавец стаўся выроддзем пекла, для іншых – ледзь не месіяй, для адных – крытэрыем усіх літаратурных дабрачыннасцяў, для другіх – суцэльным здзекам з літаратуры: вочы б не бачылі яго разам з яго газетай, вушы б не чулі...

Проза, паэзія, паліталагічныя, гістарычныя, філасофскія, культуралагічныя нататкі, інфармацыя, у тым ліку замежная, пераклады, літаратурнакніжны раздзел, эсэ – на самыя розныя тэмы, вольныя, адвольныя, бліскучыя, эпатажныя, спакойна-разважлівыя, больш таленавітыя і менш... Вольныя варыяцыі на самыя розныя тэмы...

Тымчасам беларускае чытацкае атачэнне было пазбаўлена звычайнай польскай і маскоўскай прэсы. "Twórćżośc", "Zycie literackie", "Иностранная литература", "Вопросы литературы", "Новый мир" – за гэтымі выданнямі трэба было ісці ў Нацыянальную бібліятэку. І тут "Наша Ніва" ў нейкай ступені кампенсавала страты. Хаця б невялічкія фрагменты, урыўкі – але ж нешта з нованапісанага Міланам Кундэрай, Чэславам Мілашам, Марыянам Брандысам.

Што датычыць палітычнага і культурнага жыцця Беларусі – "традыцыйны для "Нашай Нівы" суб'ектывізм" – галоўны прынцып, вызначаны рэдакцыяй. Цікава, хаця, калі пачынаеш праглядаць падшыўку "Нашай Нівы" – да ўзору, "Дзённік прыватнага чалавека", адчуваеш, што, можа, суб'ектывізму аж занадта, хаця ён напорысты, жорсткі, часам асляпляльна-афарыстычны, амаль заўсёды – ад радасці адмаўлення, ад дзелавой звычкі здабываць мастацкі сэнс парадоксамі, лагічным шокам, падкрэсліваннем важкасці сваіх стратэгічных духоўных мэт, адметнасці выбранага кірунку.

Ёсць матэрыялы – розных жанраў, – якім можна знайсці аналагі ў сусветнай літаратурнай практыцы. Але яны відавочна падкрэсліваюць – антыэстэтызм, антыэтыку, не толькі сітуацыйную раскаванасць, іншыя пункты адліку, – а, так бы мовіць, "выпадкоўазнікомы" ("случайно-бренный", паводле Леконта дэ Ліля) сэнс, ці нават прыём – як сэнс. Яны свядома не падпарадкоўваюцца правілам гульні, што маюць на ўвазе мастацкую свядомасць. І хаця матэрыялізацыя задум, дзякуючы знакавай сістэме літаратуры, не мае таго эпатуюча-здзек-

– Пака ты маленькій работнік, должан учыцца. Навярху дзіравенскіх не любяць.

– Дык навярху ж адны дзіравенскія й сядзяць.

– А ты паслушай, как ані гаварат: рю-ю-ю.

Ру-у-у.

– Не, не так. Трэба язык упіраць у зубы, а губы рабіць у дудачку· ю-ю-ю.

– Ю-ю-ю.

– А ціпер: рю-ю-ю.

– Ру-у-у

– Рю-ю-ю.

Ру-у-у Аткуда ты ўсё эта знаеш?

– А? Я тут даўно. Другі год машыністкай.

– Цібе прошча. Гарацкая. Кстаці, с какога горада?

– З Бешанковіч.

– У!

– У Мінске дык саўсем без акцэнта разгаварывают

– Няго ж каждый – губы дудачкай?

– Да. Там вабшчэ гаварат: рі-і-і-ба!

– Ры-ы-ы-ба. Палучаецца?

– Пачці. Нада рыпіціраваць.

– Да.

– Хочыш памагу?

– Ну... давай.

– А я цібе нраўлюсь? . Чыго пакраснел?

– Ды ні пакраснел. Нічыго...

– "Нічыго"! Нічыго ў цібя, калхознік, і не палучыцца.

Пачыму эта?

– А патаму что калхознік. Хоць і наменклатурны.

– Ну, ні знаю.

– Кідай сігарэту, "Нічыго".

– Да, пара работаць. Работы многа.

– Дакументы?

– Да. Многа дакументаў Разбіраемся. Васпітацельная работа.

– Знаю.

– С людзьмі!

– Чырыз часок выхадзі, прадолжым.

– Да, пара ў кабінет Чырыз часок прадолжым.

– Вучы пакуль. рю-ю-ю.

– Ру-у-у.

– Рю-ю-ю.

– Ру-у-у

– Цібя самаво ешчо васпітываць нада. Как ты хаця папал сюда?

– Как усе. Выдзвінулі.

– Сматры, задвінут, калхознік.

– От, прыстала. Ру-у-у ды ру-у-у. Врэмя научыт

Менск, 1988

Забойца

У нас, у Беларусі, яго называлі Зміцер, дома, у Ніжнім Ноўгарадзе, – Дзіма, а палякі ў Варшаве – Міт'я, нібы наўмысна хочучы падкрэсліць ягонае расейскае паходжанне. Між тым у жылах у Міт'і пароўну бегла расійская і польская кроў. З гэтага зліцця і паўстала ягоная беларуская сведамасць.

У войску Міт'я служыў у Расіі. Аднойчы зімою позна ўвечары ён ішоў праз раку Волагду і насвістваў сваю любімую песеньку На мосце стаялі дзве дзяўчыны. Салдат, сказалі яны, – там, у рацэ, тоне наша сяброўка. Міт'я (не раздумваючы) кінуўся з мосту ў ваду Ён зрабіў гэта вельмі па-расійску Рашуча ўзяў на сябе адказнасць за жыццё тапелькі, і калі б не выратаваў яе, то быў бы (па-расійску) забойцам.

Міт'я не выратаваў дзяўчыну. Ён пачаў тануць сам. Дакладней, ён спалохаўся, што патоне сам, кінуў дзяўчыну і памкнуўся да берагу адзін. Чаму не крычаў? Ён кажа, што не было людзей. (А тыя дзве дзяўчыны, няўжо не засталіся паглядзець, што з усяго гэтага выйдзе?) Ён кажа, што калі падплываў да тапелькі, за некалькі метраў пачуў агідны пах алкаголю. Ён кажа, што сцюдзёная вада пачала скоўваць ягонае цела. Ён кажа, што ў цемры не было бачна берагу У яго зашмат апраўданняў, каб у іх можна было паверыць.

Міт'я пакінуў (сваю ахвяру?) тапельку і рвануўся да берагу. Ён не зрабіў і двух рухаў, як упёрся каленямі ў зямлю. Аказалася, што яны з тапелькаю валтузіліся пад самым берагам. Але вяртацца да яе ён не стаў. Ды я й не пытаўся, чаму Напэўна, скажа, што скалеў. Подзвіг не ўдаўся.

Герой кідаўся па-расійску, у вадзе запратэставала польская кроў, і ён адчуў сябе беларусам Адназначны ўчынак рассыпаўся на тысячу "але". Набытая такім чынам беларуская сведамасць дазваляе яму цяпер жыць спакойна і не пачувацца забойцам.

У той вечар перад здарэннем Міт'я ішоў праз мост у вайсковы шпіталь, дзе ляжаў ягоны прыяцель, і нёс прыяцелю апельсін. Пасля вымушанага купання ён змяніў маршрут і пабег да сваякоў грэцца пад гарачым душам, піць гарэлку і распавядаць пра здарэнне.

Я забыўся спытацца ў Міт'і пра тое, куды падзяваўся апельсін? Напэўна, ён дагэтуль плыве ў чорнай мерзлай вадзе начной Волагды следам за мёртвай дзяўчынай, ад якой патыхае алкаголем...

Варшава, 1995

Воўк

Поўня заплывае ў маё вакно і, нібы магутны вайсковы пражэктар, выкрывае мяне ў маім ложку. Я паварочваюся ад яе, але сон усё адно не прыходзіць. Цэлы дзень і цэлае жыццё пракручваецца ў галаве, нібы паскоранае кіно. Тысячы стужак, якія бягуць крыж-накрыж, ствараючы невыносныя вобразы, якія муляюць і не даюць заснуць. Я спрабую глядзець поўні ў твар, і мне здаецца, што гэта – ілюмінатар. .

Я не магу спаць. Я заплюшчваю вочы і спрабую не чуць гукі вуліцы і гукі дому, аж пакуль не заспяваю сябе за дзіўным заняткам – мае зубы адбіваюць рытм нейкай нячутнае музыкі. Навошта? Я лянуюся думаць. Самі сабою на невядомую музыку складаюцца словы скарагаворкі· мая краіна на краі Сусвету, мой горад на краі краіны, мой мікраараён на краі гораду, мой дом на краі мікрараёну.. І таму я заўсёды чую, калі ноччу прыходзіць воўк.

Ён прыходзіць з лугоў і парослых хмызняком балацінаў і вые. Ён кліча мяне. А я кожнай раніцы знаходжу на снезе ягоныя сляды. Ягоны кліч паўтараецца з ночы ў ноч. Я не сплю. Я ляжу з расплюшчанымі вачыма. І кожнага разу паўтараю сабе: заўтра, я яшчэ не гатовы. Засталося зусім трохі, каб я мог сказаць, што тут ужо зроблена ўсё. Пачакай.

Нарэшце, я засынаю. Пасля настае дзень – нібы толькі для таго, каб даць мне зразумець, што нічога ўжо не трымае мяне тут. Толькі нейкія фармальнасці, накшталт – засынаць-прачынацца... Але к чорту фармальнасці!

У гэты вечар мне не смакуе гарбата, мне невыносны тэлевізар, і святло лямпы непрыемна раздражняе вока. Я разумею, што тут ужо зроблена ўсё. Я лягаю ў ложак і чую, як сціхаюць гукі вуліцы і гукі дому, як засынаюць усе. Мае зубы ляскаюць рытм невядомае музыкі. Я ляжу з расплюшчанымі вачыма і ведаю, што ў гэтую ноч ужо не засну.

Вільня, 1995

лівага эфекту, як, да ўзору, на тэле- або кінаэкране, але мастацкае быццё тут выдае рэальнасцю-хваробай, рэальнасцю-недарэчнасцю, часам – рэальнасцю-памылкай.

Сяргей Дубавец – а гэта ён вядзе (вёў) "Дзённік" і яшчэ некалькі раздзелаў, падпісваючыся і псеўданімамі, спрачаецца з іншымі і з самім сабой.

Падвяргаецца сумніву і беларускі шлях – "філязофія бадзякоў. Незалежнасць на маршы. Шлях, рух, фронт... Вечныя вандроўнікі". "Не дом, а гасцінец, брук, бальшак". Не дом... Але ж – тут, непадалёк, за некалькі радкоў аўтар пярэчыць самому сабе: "...закладзеныя падваліны Мёртвага Дому беларускай ідэі". Значыць, усё ж – калі і не святыня – дом.

І з рэнамэ Купалы Сяргей Дубавец жорстка пацэльвае: "...найвялікшы пясняр нацыі й адначасова галоўны ідэолаг руціны" (варта параўнаць светлую, жывую "Нашу Ніву" А. Уласава з сухой пратакольнай газетай, рэдактарам якой стаў Купала). "Але перачытваць вершы пра "долю беларускага мужыка", напісаныя ў раскошным віленскім рэстаране", не хацелася ніколі".

Тут ёсць пра што паспрачацца, хаця "Наша Ніва" змясціла матэрыял, чыста ўхвальны, дзе стыль мыслення вельмі нагадвае саркастычныя сентэнцыі аўтара "Мёртвага дому". Ці не – зноў – спрачаецца аўтар з самім сабою, і ці не пацвярджае ён уласныя ідэі? Складваецца ўражанне – аўтары (ці аўтар?) свядома балансуюць на мяжы пазалагічнага, свядома зацямняючы яснасць і свядома паварочваючы аналітычнае джала на самыя балючыя пытанні, знарочыста маючы на ўвазе казытанне свядомасці чытачоў: калі ласка, зірніце! Дубавец неяк нібыта і забываецца на ўсё астатняе, зробленае Купалам, на вопыт "Тутэйшых", роўнага якому ў нас, здаецца, і няма – трагіфарс беларусаў, адвечны, нязменны. Між іншым, мне тут згадваецца, як Дубавец у сваю пару пісаў пра трагічнасць постаці Мікіты Зносака... Тут нібыта практыкаванне ў нестэрэатыпнасці, у нехрэстаматыйнасці, у абавязковым сэнсавым каламбуры, у разбурэнні традыцыйнай, класічнай і рамантычнай "арматуры". Скінуць ланцугі звычнага вопыту! Мне гэта прачытваецца так. Метадам ад абсурду? Таксама магчыма. Тут – метадам адмаўлення – нават і таго, што зусім незадоўга сам Дубавец адстойваў, прапагандаваў, падтрымліваў.

Змяняецца час, трансфармуюцца паняцці, не змяняецца саркастычная танальнасць і катэгарычнае адмаўленне Сяргея Дубаўца. І яго – мяркую, свядомае, калі не з прынцыпу абсурду, дык з намеру сутыкнуць свае ж высновы тэарэтычныя і сваю практыку, імкненне да інтэлектуальнага прэсінгу:

"Літаратура наша хворая. І, можа быць, нават смяротна". "Рэдакцыйныя тэчкі ("Нашай Нівы") разбухлі ад тэкстаў, г.зн. у нас ёсць з чаго выбіраць. Няма – што. Прозы на Беларусі цяпер няма". Выцінкі такога кшталту з тэкстаў Сяргея Дубаўца можна рабіць ледзь не бясконца. Яму некалі слушна запярэчыў Юрась Залоска: калі ёсць Дубавец, дык ужо няма літаратурнага вакууму. Пярэчыць гэтым пастулатам і літаратурная практыка "Нашай Нівы": і сваімі

НЕАДКАЗАНЫЯ ПЫТАННІ

*Фрагменты эсэ**

Ставячы зноў і зноў неадказаныя пытанні, чалавек не можа разлічваць на канчатковыя адказы. Бо "вечныя" пытанні ўтрымліваюць у сабе жыццё розуму, а канчатковы адказ азначае смерць. Можа быць таму пісьменнікі, якія звяртаюцца да "вечных" пытанняў, так часта гавораць пра смерць, каб не спыніцца, не спакусіцца тым, што яна – гэта і ёсць разгадка быцця.

Экзістэнцыялізм

Трэба прызнаць, што цяпер, у канцы XX стагоддзя, гэтае слова – больш вобраз, чым рабочае паняцце філасофіі. Гэта вобраз рацыянальнага, скептычнага, але няспыннага розуму.

Літаратура, якую прынята называць гэтым словам, паставіла пад пытанне традыцыйную эстэтыку і традыцыйную грамадскую мараль. Яна заявіла пра сваю незалежнасць ад прынятай і зацверджанай маралі. Экзістэнцыялісты ачысцілі літаратуру ад "дэкору". Я не чую больш акардэону з шансанеткамі, калі чытаю пра Парыж у Сартра, і не бачу пальмаў, калі чытаю пра Алжыр у Камю. Бо гэта – не пра Парыж і не пра Алжыр. Гэта не даваенны і не ваенны час, не 50-я гады. Тут зусім няма "рэтра". Я апынаюся ў сітуацыі свайго ўласнага жыцця, дзе алжырскі пляж і мора існуюць як універсум.

Гэтаксама і смерць пазбаўляе жыццё ад тэатральнасці, бо сапраўдную смерць згуляць немагчыма. Экзістэнцыялізм вылузваецца з традыцыйных уяўленняў пра мастацтва з яго звыклымі атрыбутамі. Аўтарскі вымысел, умоўнасць сітуацыі і персанажаў тут не вывяраюцца праўдападабенствам, якое залежыць ад майстэрства і таленту пісьменніка. Тут усё наадварот. Сапраўднасць жыццёвых сітуацый і персанажаў вывяраецца пры дапамозе літаратурнай умоўнасці. Праўдзівасць жыцця важней за праўдзівасць літаратуры.

Застой у жыцці людзей, калі ўсё вызначана і паўтараецца паводле звыклае завядзёнкі, калі чалавек прыстасоўваецца і прывыкае да нятворчасці, калі нехта думае за нас, а мы ні за што не адказваем, – такі застой вядзе да дэфармацыі маралі. Вось чаму здаровая процівага застою – штодзённае і штохвіліннае выпрабаванне і сцверджанне маральных прынцыпаў. Гэта значыць, звыклыя маральныя канстанты ўвесь час, у кожнай новай сітуацыі ставяцца пад сумнеў, абвяргаюцца, і тады кожнага разу знаходзяцца свае доказы іх жыццёвасці і стойкасці Гэтыя доказы пераканаўчыя толькі тады, калі яны "разавыя", "імянныя", прыватныя. Інакш усё стандартызуецца і аўтаматызуецца – да бяздумнасці і абсурду

Жывая мараль (як і кантэкст твора) не можа быць дасканалай, бо яна ні хвіліны не стаіць

---

* Эсэ "Неадказаныя пытанні" напісанае да зборніка твораў А. Камю і Ж.-П. Сартра, якія мусіць выйсці ў серыі "Скарбы сусветнае літаратуры".

публікацыямі тэкстаў, і сваімі сцвярджэннямі, найперш самога Дубаўца.

"Смерць нацыяналіста" – ці не апошняе істотнае слова ў беларускай прозе. Так называецца новая кніжка Анатоля Кудраўца, якога нехта некалі мімаходзь назваў беларускім Марыякам". "Леанід Галубовіч друкуе "Зацемкі з левай кішэні". Ад Галубовіча заўсёды чакаеш меншага. Так было з вершамі, так цяпер з гэтымі зацемкамі... Рэч, мабыць, у тым, што Галубовіч як бы на ўсе сто не належыць літаратуры, а ягоныя творы не належаць імю "Галубовіч", ён гуляе сам па сабе". "На развітанне ў мяне няма слоў. Ёсць апошні зборнік паэзіі Глёбуса "Скрыжаванне" – як апельсін, кінуты ў шыбіну Мёртвага Дому".

У сваёй практыцы "Наша Ніва" досыць актыўна рэцэнзуе, праўда, пэўных аўтараў, але дае водгукі, праводзіць анкетаванне наконт самых папулярных аўтараў, стварае рэйтынгі і ладзіць апытанні. Стварае – не агаворка, ёсць тут свае асаблівасці ў высвятленні папулярнасці аўтараў і твораў.

Пра палітыку Сяргей Дубавец вядзе гаворку з тым жа з'едлівым адчуваннем неаспрэчнай рэчаіснасці сённяшніх дзён гісторыі.

"Прагна жаданая мроеная будучыня прыходзіць зусім не такая, якая мроілася, і не так. Яе рамантычны вянок збуцвеў і застаўся як бы збоку. Яна будзённая, абыклая й часта нуднаватая". "...апазіцыя, што абрала сабе такі непрывабны імідж і чыя ідэйная прадуктыўнасць уся ад адваротнага, "ад агіднага", ад сваркі на гэтых ленінаў, камуністаў і г.д., але без каліва чыну "у адказ".

на месцы, не застывае. Дасканалая мараль, зафіксаваная ў кодэксах, – мёртвая. "Сканалая". І твор, у якім дасканалы кантэкст, – мёртвы. Але дасканаласць жывога твора можа дасягацца ў тэксце, у форме. І экзістэнцыялісты дасягнулі такое дасканаласці.

Смерць

"Ёсць толькі адно сапраўды паважнае філасофскае пытанне   пытанне пра самагубства. Вырашыць, ці вартае жыццё высілкаў, каб быць пражытым, ці яно гэтага не вартае, – гэта значыць адказаць на падставовае пытанне філасофіі" Гэтыя словы Альбэра Камю я разумею як варыянт славутага пытання пра сэнс жыцця. Тут няма адказу Але гэта ці не апошні на сёння варыянт, з якога сучаснік можа пачынаць СВАЕ развагі.

Як філосаф, які адцураўся фармальных абавязкаў і правоў на эмпірыку, Камю задаў "вечнае" пытанне так, як пытаюцца, напрыклад, пра выбар прафесіі. Адцягненае пытанне прагучала канкрэтна і практычна. У гэтым выявіўся метад, які мы называем экзістэнцыялізмам Фатальныя праблемы чалавечага існавання, ад якіх сам чалавек хаваецца за прапанаванымі рашэннямі рэлігіі, розных тэорый і ідэалогій, тут выглядаюць распранутымі, выведзенымі з ілюзорнага туману.

Незадаволенасць

Для шматлікіх тэкстаў, прысвечаных Альбэру Камю, стала агульным месцам пачынаць з эпізоду смерці пісьменніка.

Камю было 47 І тым не менш ён ужо пераражыў сябе. "Мы занадта доўга жывём", – пісаў ён у сваіх "Сшытках". Ужо нейкі час ён спыніўся ў сваёй разгадцы быцця і адчуваў адно незадаволенасць. Як бы недадумаў Штосьці яму замінала. Я думаю – што?

Ёсць праблема межаў пазнання, але для мастака яна набывае выгляд асабістае перашкоды. Як вятрак, з якім змагаецца Дон Кіхот Мастак кіруецца не столькі логікай, колькі запытамі да ўласнай сутнасці.

Легалізацыя гомасексуалізму, наркаманіі ды іншага гаўнаедства – быццам бы прыкметы дэградацыі чалавечага роду, выраджэння. Але хто можа сказаць, што не гэта патрабуецца? Патрабуецца – кім?

Ёсць зададзенасці. Мы прасачылі зададзенасць працягу роду. Але ці не можа зададзенасць змяняцца? І ці ёсць яна? І дзеля чаго мы? І дзеля чаго ўсё?

Дзеля любові? – адзінага, чаго "няма на тым свеце". .

Любоў да кагосьці – гэта шкадаванне, што ён усё адно не дойдзе сэнсу (уласнага існавання).

Чалавек любіць сабаку ад падсвядомага шкадавання ці крыўды, што той ніколі не будзе чалавекам.

Але калі чалавек любіць (шкадуе) чалавека, – у ім гаворыць штосьці вышняе.

Чалавек любіць сваё дзіця ад нязбыўнае тугі, бо зразумець сваё пачуццё не дадзена. Растлумачыць не дадзена. Гэтаксама тужліва – ад немагчымасці вытлумачыць бясконцасць.

"Многія веды" памнажаюць тугу ад таго, што ўсё адно галоўнага зведаць НЕ ДАДЗЕНА.

Тут я мушу прыпыніцца. Апошнім часам Дубавец выступаў шмат і ваяўніча-апазіцыйна. Я не буду ні аспрэчваць яго, ні згаджацца з ім. Чалавек я прынцыпова, "пазіцыйна" апалітычны, самымі галоўнымі і справядлівымі для мяне выдаюць хрысціянскія высновы і запаветы, а не юрыдычныя каноны – што законы Салона, што кодэкс Напалеона, што славутая дэкларацыя Злучаных Штатаў, дзе ўсё ж грунт дэмакратыі закладваўся правам кольта ў Тэхасе і правам бізуна на плантацыях Луізіяны, а перадусім рэзервацыямі і практыкай скіннераў. Мне чужыя варожасць і ваяўнічасць класавага, сацыяльнага падыходу да падзей і асобы ўвогуле, што з боку камуністаў, што з боку іх апанентаў. А тым больш – назіраючы, як свабодна мяняецца колер свядомасці – ад палымяна-чырвонага да нечувана-белага.

І што датычыць формаў маёмасці, таксама, як многія, як Сяргей Дубавец, што пісаў: "...ратунак гаспадаркі – у вяртанні прыватнае ўласнасці" – лічыла – толькі так: на маёй памяці, вострай, незацярушанай памяці падлетка, адбывалася адчужэнне зямлі ад рук гаспадароў у Заходняй Беларусі. Але сёння, бачачы канкістадорскія, нахабныя метады набыцця – грошай, рэчаў, маёмасці, чуўшы словы расійскага рэфарматара Чубайса пра тое, як 6 працэнтаў насельніцтва Расіі будзе валодаць багаццем краіны (а мы ж збіраемся даганяць Расію па рэформах), усё больш думаю: ці не апынемся мы, большасць, у становішчы індзейцаў на сваёй зямлі, калі і сакральныя два метры стануцца недасяжнай марай. І

Ёсць дзве абсалютныя дадзенасці – інстынкты, разам з якімі зададзеныя і ўсе магчымыя спосабы іх пераадолення, і так званы ўласны досвед, які ўвесь ускосна таксама зададзены, бо чалавек "змяняе свет" толькі паводле тае логікі, якой у гэтага ж свету навучыўся Зманлівае пытанне – кім, якім розумам і якой логікай гэта ўсё зададзена? І вось тут – табу, сцяна, якая аднак тоіць спадзевы Чалавечы розум пачынае як бы кружляць перад ГЭТЫМ

Вось просты свет – вёска, хата, карова. Карова бачыць чалавека, ведае ягоныя рухі, голас. Але гэта чалавек задаў ёй сітуацыю існавання. Чалавек цалкам валодае "сітуацыяй каровы", тады як карова зусім не валодае ані "сітуацыяй каровы", ані тым больш "сітуацыяй чалавека" "Сітуацыя каровы" цалкам усведамляецца чалавекам, але не ўсведамляецца каровай. У адрозненне ад каровы, чалавек мае розум, але не мае чагосьці яшчэ, каб усведамляць "сітуацыю чалавека".

Прырода розуму цалкам вынікае з прыроды ўвогуле, з прыроды "сітуацыі каровы". Значыць, і тое ІНШАЕ, наступнае можа вынікаць з гэтае прыроды Значыць, і чалавеку дадзена "бачыць" і "чуць" Трэцяга, які валодае "сітуацыяй чалавека"?..

Адчуванне альбо нават толькі спакуса гэтага працягу і недахоп чагосьці на гэтым шляху і мучылі Камю. Можна было б уявіць сабе Бога – уяўленага людзьмі Трэцяга. Але Бог – не дае сатысфакцыі прагматычнага адказу. Яго нельга "памацаць". Яго адказам нельга здаволіцца. Бо калі ён Трэці, то за ім пытлівы розум адразу пачынае шукаць Чацвертага. Таго, хто валодае "сітуацыяй Бога", якая тады робіцца тоеснай "сітуацыі чалавека" альбо папросту – творам чалавечага розуму.

Развагі будараждаць розум, і заўсёды ёсць спакуса спыніцца: маўляў, паміж "сітуацыямі" існуюць непераадольныя бар'еры, і гэтаксама як карова ніколі не разумее "сітуацыю чалавека", так і чалавек ніколі не разумее "сітуацыю Трэцяга" Адзіная надзея – розум і яго вера ў сваю ўсёмагутнасць. Але ж розум не можа мысліць пра большае, чым яму зададзена.

І зноў – кім зададзена?..

ТАЛЕНТ І ТЛЕН

Усё жыццё – гэта вяртанне з набыткамі, наіў аснашчаных, дзяцінства мудрых.

Канец стагоддзя правакуе думкі пра канец гісторыі, канец свету, канец слова. Мы ідзем між пагоркамі, і кожны наступны выглядае апошнім, мы дапускаем у сэрца вусцішны салодкі страх – пачуццё фатальнага канца. Але вось пагорак пройдзены, і на даляглядзе ўжо відаць наступны. Зямля круглая, пакаленне змяняе пакаленне, жыццё перыядычнае, як казаў Борхес.

Усё, што ні робіць чалавек, – гэта толькі праекцыя яго самога і навакольнай прыроды Кола – праекцыя перакаці-поля, поршнева-штамповачная сувязь – праекцыя біялагічнае звязкі, крык – імітацыя звера або птушкі, мова – шэпт трыснягу..

Усё, што ні выдумляе чалавек, – праекцыя ў адцягненую логіку. Чалавеку не дадзена выйсці з заканамернасцяў уласнага пачатку. Гэтая абмежаванасць і ёсць форма, якая надае сэнс усяму існаму

Чалавек жыве пасярод малекулаў і электронаў, але ўсё гэта – цалкам прыдуманы, названы, умоўны свет. Рэальны – свіст патрывожанага дразда, невыносна рэальны плач маці, даўка-рэальны плоцевы акт і хрыпатае слова бабулі. Усё гэта спараджае культуру чалавека. Усё гэта не развіваецца, а значыць, ніколі не памірае. Прагрэс – у інфраструктуры, якая будзе развівацца, пакуль не знікне, не растворыцца ва ўласнай дасканаласці, не вернецца ў тло прыроды, зрабіўшы чалавека паўбогам.

"Ліхаманкавыя спецкасцюмы" – "не назаўсёды".

Увесь гэты алюміній, гэтыя тэхна, электра, кібэр і г.д. імкліва развіваюцца, каб урэшце перастаць быць. Яны – рыштаванні, якія толькі паўтараюць форму будынка, але ніколі не становяцца самім будынкам. Дом актуальны вечна, а навуковыя дасягненні ўжо мінулае пяцігодкі выглядаюць зусім рэтра. (Як дапатопна ўжо сёння ўсё гэта выглядае ў творах ранейшых фантастаў) Яны патрэбныя толькі для таго, каб зрабіць жыццё функцыянальным, г.зн. безадыходным Каб нашчадак рукою зрываў чысты яблык з натуральнага дрэва, а не выклікаў з агрэгату кнопкаю кансервант

Нават якія-небудзь літаратурныя жанры больш жывучыя за навуковыя тэорыі разам з іхнімі практыкамі. Што такое сацыялізм? – пытаўся Мао Цзэ Дун і сам адказваў, – адна траціна эпохі Мінь. . Жанры – гэта эпохі.

Пакуль чалавек дакранаецца да рукі дзіцяці – ён чалавек. Калі б ён выйшаў у нейкае іншае вымярэнне і пачаў намацваць свае малекулы – гэта было б ужо нешта іншае. І гэтаксама як застаецца істотным дотык рукі дзіцяці, сябра, жанчыны, – таксама істотным застаецца слова.

Дзіва кіно, тэле або кібернетыкі вытлумачваецца адразу. Вытлумачэнне цуду слова нараджае літаратуру і ніколі не можа быць дастатковым.

Слова існуе незалежна ад нас. Яно можа ляжаць у кнізе тысячу гадоў і яго не хвалюе, возьмем ці не возьмем кнігу ты ці я.

Слова не функцыянальнае. Гэта мы функцыянальныя адносна яго. Мы яго выкарыстоўваем гэтаксама, як выкарыстоўваем дрэва.

Слова належыць да базавых рысаў чалавека – як есці, кахаць, спаць, паміраць. Усё астатняе – мікра і макракосмы – толькі візіі, толькі праекцыі гэтых базавых рысаў

Мы не мыслім той моваю, якой мысліць электроніка, не жывем у яе хуткасцях, не валодаем яе аб'ёмамі памяці. Яна заўсёды будзе другаснай, нават калі мы зробім яе біялагічнай і самаразвіццёвай. Бо мы ніколі не выйдзем за межы сябе, туды, дзе існуе той, які кіруе намі.

Да наступнага пагорку мы прыйдзем не ў ліхаманкавых спецкасцюмах, а ў кашулі і з кнігаю ў руцэ. У кнізе будуць словы, літаратура – тое, што сведчыць пра эвалюцыю розуму, а не пра эвалюцыю інфраструктуры. Апошняя будзе заўсёды заставацца ззаду, на ўскраўку нашага шляху, як руціна, як благая літаратура і неталенавітае, тленнае слова.

Вось і ўсё. Талент і тлен. І больш нічога.

Канец правакуе думкі пра канец. Пачатак – пра пачатак.

ці не будзе паўтор – з іншым сітуацыйным ходам – таго бызвыходнага становішча, што адбыўся ў аповесці Быкава "На чорных лядах", безвыходнасць, трагізм якой востра адчуў Міхась Тычына, працытаваўшы Купалава: "Раскрыйся нанова, магіла, страшней цябе людзі і свет!"

Аднак вярнуся да тых слоў Сяргея Дубаўца пра апазіцыю: "ідэйная прадуктыўнасць ад адваротнага". Вось у адрозненне ад палітыкаў літаратар – тэарэтык і практык – мае магчымасць практыкай абвергнуць свае высновы, што і робіць Дубавец-літаратар. Мне ўжо даводзілася пра гэта згадваць у рэцэнзіі на кнігу Сяргея Дубаўца "Практыкаванні" (друкавалася пад псеўданімам Юстын Рокаш у "Нёмане"). Складана і ў аснове сваёй супярэчліва – спалучыць эгаізм экзістэнцыі, больш спрыяльны творцам на самоце, і неабходнасць дзейснай актыўнасці, неад\`емнай ад практыкі чалавека Адраджэння, перадусім – выдаўца газеты.

Да таго ж "Дзённік прыватнага чалавека" і іншыя выказванні Сяргея Дубаўца, што таксама падаюцца фрагментарна, тэзісна, страката (палітычны, філасофскі роздум, літаратурныя разважанні) – у нейкім сэнсе споведзь. А споведзь, паводле думкі сучасных псіхааналітыкаў і сацыёлагаў, *найвышэйшая форма самападману* **І – пацвельвання з чытацкай свядомасцю. І – нашымі ўяўленнямі. Сцвярджэнне ў імя адпрэчвання і адпрэчванне ў імя сцвярджэння.**

Гэтае адпрэчванне-сцвярджэнне адчуваецца ў Сяргея Дубаўца ва ўсіх жанрах. Надае паскоранасць рытму годнасці, рытму *честолюбия,* **але і дае адчуць ціск часу ў крыві.**

Сяргей Дубавец не пазбягае выдаткавання мысліцельнай энергіі, наадварот, ён канцэнтруе, спрэсоўвае, нават кандэнсуе яе. На пісьме выкарыстоўваючы сінкрэтычны метад. Калі грамадска-публіцыстычныя, публіцыстычна-філасофскія нататкі набываюць форму прозы, а ў прозе ён высвятляе для сябе і іншых пытанні быційныя, філасофскія. Да ўзору, апавяданні "Зімняя муха", "Немач", "Кліч мора" – думкі іх ці не ад хайдэгераўскага "быццё-да-смерці" або ад адваротнага "быццё-супраць-смерці" паводле Андрэ Мальро? Альбо "Збор творцаў" – ці не пра ўсясветны хаос, бяссэнсіцу, нясклазіцу чалавечай натуры гэтая аповесць? І апавяданне "Стома" – хіба не працяг (ці пачатак?) роздуму Дубаўца пра самавызначэнне і самарэалізацыю асобы творцы, пра цану самаажыццяўлення, пра тое, што самавыяўленне – адначасова і набытак, і страта.

У беларускім пісьменстве тут, у шматжанравасці, літаратурнае пакаленне Сяргея Дубаўца – не выключэнне. Рэальнасць нашага грамадскага і культурнага жыцця вымагае гэтага.

Дубавец увогуле схільны да стэрэаскапічнага ахвату. І, па шчырасці, цяжка сабе ўявіць, што яго вострае і імклівае пяро раптам надоўга знікне з літаратурнага далягляду і будзе належаць выключна задумам доўгатэрміновага пісьма. Тут, мабыць, дзейнічае тое, неадольнае: "...асаблівасць... унутранай істоты складае... *рок;* **таму што яна ёсць той аракул, ад высноў якога залежаць усе рашэнні індывідуума; яна стварае тое**

аб'ектыўнае, што знаходзіць сваё значэнне, сыходзячы з *унутранай сутнасці* характару". І мне здаецца, вось гэтая, паводле Гегеля, "унутраная сутнасць характару" і вызначае стыль і кірунак творчых паводзін Дубаўца, стратэгію і тактыку яго літаратурнага і грамадскага існавання. Неабыякавага для іншых. Памятаю, як пасля ад'езду Дубаўца ў Вільню адзін чалавек яго творчага пакалення, зусім не сентыментальны і мэтанакіраваны, вёў размову пра тое, што "Наша Ніва" не замяняе непасрэдных стасункаў з Дубаўцом. Мабыць, было нешта незаменнае для яго першаснага самавызначэння ў размовах з рэдактарам "Нашай Нівы".

Тых, для каго Сяргей Дубавец – гістарычная і літаратурная недарэчнасць, таксама хапае.

Для мяне асабіста бясспрэчна тое, што асоба Сяргея Дубаўца і час выяўлення яго асобы – супалі. І ён выкарыстоўвае гэта. Выкарыстоўвае творча.

Цяпер Дубавец разам з калегамі заняты выданнем новай "Нашай Нівы". Калегі ўсё тыя ж: Сяргей Шупа, Сяргей Харэўскі, Алег Дзярновіч. Аўтары, падобна, таксама ў асноўным тыя ж. Але – гэта ўжо – "рэгулярны тыднёвік, масавы і самаакупны". Не ведаю, магчыма, новая "Наша Ніва" – рэнтабельнае выданне, але для мяне асабіста яе новае аблічча неяк не набыло яшчэ пэўнай сэнсава-каштоўнаснай арыентацыі. Хіба абвяшчэнне пра тое, што "беларускі дух" "зазнаў дэфармацыі савецкага часу – як гэта адбылося паўсюль у БССР", выклікала ў мяне не тое каб нязгоду, але адчуванне недакладнасці. Усё ж тыя самыя "тутэйшыя" выраслі, атрымалі адукацыю, займелі свае светапогляды – там, насуперак ці не, іншая размова. Афіцыёз жа – ён паўсюдна афіцыёз. Хіба экзістэнцыялізм узнік паводле Петэна ці дэ Голя? А нацыянальны дух – ці можа ён быць дэфармаваны *паўсюль?* Заўсёды застаюцца выспы, незацярушаныя крынічкі, падземныя плыні...

Новая "Наша Ніва"... Увогуле сёння Сяргей Дубавец ва ўзросце, калі зусім не выключаны так званы "крызіс сярэдзіны жыцця". Я не стала б згадваць гэты тэрмін, каб не апавяданне "Кліч мора" і настойлівае паўтарэнне Дубаўцом слоў аб руціннасці – адраджэнцкай справы, літаратурнай, навуковай. Руціннасць узнікае не толькі на грамадскім узроўні, міжвольная руцінізацыя непазбежная ў пэўным узросце, знікае невымоўнае хараство жыцця ў сённяшнім дні дзеля дня наступнага, дзень наступны, пра які вялася гаворка ўчора, ужо надышоў, стаўся сённяшнім. Змяняюцца ча́савыя параметры, звужаецца ча́савая перспектыва, сацыяльна-гістарычны кантэкст дае неабвержныя доказы ціску знешніх сіл і абставін. Аднак – не забудземся і на момант "адзінства душы з самой сабой" (Гегель), нават калі ўлічыць і дваістасць душэўнага жыцця індывідуума, і хранічны крытыцызм Сяргея Дубаўца. Скепсіс ягоны – не ад выбуховых інрэсіяніс цкіх рэфлексій. Ад ракурса бачання свету. І ёсць у яго тая самая, згаданая процівага зніштажальнаму абвяржэнню: робячы рытм, тонус інтэлекту (найбольш устойлівыя рысы асобы), урэшце – дыспазіцыя лёсу.

А Сяргей Дубавец умее ствараць свой лёс. Мэтанакіравана, настойліва, у вызначанай ім самім дынаміцы. Якую ўспрымаюць ужо наступныя пакаленні – тыя, што ідуць за былымі "тутэйшымі". Яны ўспрымаюць існаванне БССР як гісторыю, растуць на суцэльнай этычнай, эстэтычнай раскаванасці, гатовыя да ўспрыняцця, здаецца, любых навін, чыталі і чытаюць "Нашу Ніву" і іншыя выданні – не як выключэнне з агульнай друкаванай плыні, а як нармальнае: адно з выданняў. Здзівіць іх і жорсткасцю – у сённяшняй рэальнасці і з поглядамі, сфармаванымі СМІ, звышканкрэтыкай пазнавання рэчаіснасці, і безданню паражэнняў і перамог немагчыма. Ці будуць яны ведаць "тарашкевіцу" ці хаця б "наркомаўку"? Таксама пытанне. І ці будзе для іх істотная розніца? Не ўяўляў жа сабе рускую мову, дакладней рускае пісьмо, Блок без яцяў, а каго сёння гэта цікавіць?

Зноў – новая культурная сітуацыя... Яшчэ не пазначаная, здаецца, нейкімі пэўнымі мастацкімі зрухамі (хаця прозвішчы – не імёны – ёсць).

Ёсць сітуацыя і ёсць быццё... І адно без другога не існуе... Хаця не кожныя сітуацыі канцэнтруюцца ў быццё...

І ў існаванні – па гамбургскім ці яшчэ якім рахунку? – губляюцца прыватнасці, але нюансы застаюцца... І ўжо недзе толькі на ўскрайку свядомасці ў асобных індывідуумаў захаваецца памяць пра тое, што абвясціўшы: "Сёння СП (Саюз пісьменнікаў) – гэта ўжо толькі структура, шкілет, які паволі рассыпаецца на сонцы", – Сяргей Дубавец так і не браў сяброўства з гэтай арганізацыяй: у адрозненне ад сваіх калег і сяброў. Што быўшы генератарам ідэй і тэарэтыкам, які кандэнсаваў у канкрэтныя допісы погляды сваіх паплечнікаў, – ён не грэбаваў ніякай працай, калі тое датычыла справы: набор на машынцы і на камп'ютары, вёрстка, друк. Што не любіў пляжна-авантажнага адпачынку, аддаючы перавагу вандроўцы на байдарках – з сябрамі і заўсёды з жонкай: тонкай паэтэсай і таленавітай тележурналісткай Таццянай Сапач. Што – ўмеў, скрыжаваўшы слоўныя рапіры ў спрэчцы, глянуць на момант адстаронена: як прафесіянал, як чалавек, што мае магчымасць узняцца над *causa occasionalis* (выпадковай прычынай).

Вяду пра гэта гаворку таму, што даводзілася ў сваю пару мець завочныя стасункі ў друку з Дубаўцом (досыць жорсткія), быў жыццёвы выпадак – рабілі разам у "Нёмане", ладзілі розныя "круглыя сталы", рыхтавалі і заказвалі матэрыялы. Часам, як заг. аддзела, я падпісвала і матэрыялы Сяргея Дубаўца, вельмі небяскрыўдныя, падзяляючы рызыку, ворагаў і няславу і не маючы дачынення да ўстойлівага літаратурнага рэнамэ Дубаўца. Звычайная рэдактарская практыка.

Звычная для мяне. Як стала для мяне звычным латраванне людзей, якіх я лічыла сваімі сябрамі. Але – тым больш я стала цаніць высакародства і сталую годнасць. І з непавагай ставіцца да смеласці прадбачліва-апераджальнай.

Аднак усё гэта ўжо не датычыць постаці Сяргея Дубаўца.

Што ён – у бесперапынна зменлівай структуры свету? Дзе ўсё можна абвергнуць і амаль усяму знайсці пацверджанне? Дзе так цяжка і неабходна трымаць узровень, вызначаны самім аб'ектам нашай гаворкі. Якому сумна, калі няма з кім спрачацца, хаця ён заўсёды знойдзе: з кім і пра што. З ім не пагаджаешся, пасля прачытання створанага Дубаўцом складана адчуць той хрэстаматыйны катарсіс. Але ёсць адчуванне – недасяжнасці. Для нас, для яго, для ўсіх. Тое самае імкненне – да вышыні, да ісціны, да ідэалу. Метадам ад адваротнага?

А чаму б не?

Ала СЯМЁНАВА

ВЯЛІКІ РЫЗЫКАНТ

Кожнаму чалавеку жыццё дае шанс перавярнуць свет, калі не ў рэальнасці, дык у думках, выказваннях, гіпотэзах. Жыццё дае і час найбольш спрыяльны для рэалізацыі грандыёзных задум – недзе ў межах ад ружова-наіўнай падлеткавасці да першых прыкмет барадатаатлусцелай сталасці. Аднак не ўсе ўмеюць скарыстаць адпаведны момант. Адны, здаецца, ужо з калыскі нараджаюцца забранзавелымі класікамі, другія застаюцца рэвалюцыянерамі ўсё жыццё. І ўсё ж большасці з нас вельмі хутка пачынае бракаваць безаглядна смеласці, аб'ектыўнай патрабавальнасці, і мы робімся памяркоўна-правільнымі і сцішана-прыручанымі.

Можа, таму, што ў маладосці
Часта прыходзілася доношваць
Нечыя боты,
Нечую вопратку,
Якія заўсёды былі
То завялікія,
То замалыя, –
Я цяпер асцерагаюся
І чужых думак.

Нашае пакаленне чужую вопратку, бадай, не даношвала. Яму было наканавана іншае – даношваць чужыя думкі.

Зрэшты, мусіць, не выпадкова пакаленне "тутэйшых" і Сяргей Дубавец выклікаюць асацыяцыі з асобай Максіма Танка. Маладога Максіма Танка. Максіма Танка заходнебеларускіх часоў. Максіма Танка – змагара і бунтара, руйнавальніка застарэлых традыцый, які яшчэ і не думаў выводзіць этымалогію свайго нязвыклага псеўданіма ад жанру экзатычнай японскай паэзіі...

"У ацэнцы літаратурных твораў у нас існуюць дзве меры: адна – беларуская, другая – еўрапейская. Паводле першай – усе выдатныя, усе класікі. Паводле другой... Другой пакуль што няма каго і мераць". Так пісаў Максім Танк у 1935 годзе. А сёння? Ці ёсць жа каго мераць паводле той, другой – еўрапейскай меры? Можна, відаць, найперш самога Максіма Танка, бо ўжо нават самім сваім існаваннем ён ствараў пэўны літаратурны – эмацыянальны, інтэлектуальны і гістарычны – кантэкст, у які так ці інакш упісвалася, бадай, уся беларуская літаратура XX стагоддзя.

Сярод нашых сучаснікаў чалавекам, які стварае не толькі сябе і не столькі сябе, колькі пэўную літаратурную сітуацыю, пэўную культуралагічна-інтэлектуалтную плынь, з'яўляецца, канешне, Сяргей Дубавец.

Тэарэтык і практык, палымяны публіцыст і прыроджаны рэвалюцыянер.

"Я думаю, ці не самае большае й запаветнае, чаго прагне знайсці чытач у літаратурным творы, – гэта свой уласны дзённік, якога сам ён з тых ці іншых прычынаў не вёў, і ў якім бы зусім адкрыта, інтымна, без намёкаў ды ўмоўнасцяў было сказана пра каханне і смерць, уцехі і страх, пра патаемныя мроі, так знаёмыя яму, чытачу, не па кнігах".

Цікавае не само па сабе гэтае выказванне Сяргея Дубаўца, а тое, з якой паслядоўнасцю і мэтанакіраванасцю рэалізуе яго ў жыццё пісьменнік і выдавец. "Дзённік прыватнага чалавека" Антона Сіюля, "Койданаўскі дыяруш" Ганны Матусевіч, "Занатоўкі эгаіста", "Тайландскія падарожныя спісы" Адама Глобуса, дзённікавыя запісы Славаміра Адамовіча і інш., ды і ўся "Наша Ніва" – ад "посту" да "прыватнасцяў" – па сутнасці, ці не ёсць спробаю аднаго такога вялікага дзённіка сучаснасці?!.

Некалі на пачатку свайго з'яўлення адроджаная "Наша Ніва" выклікала найперш пратэст, неўразуменне і папрокі, чым захапленне. Вельмі многім не падабалася, дый не падабаецца і цяпер, што пад шыльдаю колішняга легендарнага выдання друкуецца ўсё, што хочаш, – ад тэндэнцыйных абразлівых выпадаў супраць жывых і памерлых аўтарытэтаў да непрыхаванае эротыкі і сумнеўных практыкаванняў у празаічных жанрах. Але як бы гэта ні было парадаксальна, менавіта гэтая супярэчлівая і тэндэнцыйная газета для мяне і, думаю, не толькі для мяне, бачыцца найлепшай прадаўжальніцай вялікіх адраджэнцкіх традыцый.

У свой час "Наша Ніва" братоў Луцкевічаў і Ластоўскага была разлічана на шырокую аўдыторыю. Чытала яе маладая беларуская інтэлігенцыя і вялікая частка найбольш адукаванага і свядомага сялянства. У пераважнай большасці гэта былі разумныя, творчыя людзі, якіх вабілі шырокія духоўныя гарызонты, і менавіта яны сталі найпершымі ахвярамі сталінскіх рэпрэсій.

У сацыяльным плане аднаўленая "Наша Ніва" разлічваць на такіх чытачоў не магла. Ні паходжанне, ні ўзровень адукаванасці не гарантуюць жывога агня духоўнасці, без якога далучанасць да адраджэнцкіх ідэй – ці ў палітыцы, ці ў літаратуры – немагчымая. Сённяшні нашаніўскі чытач – гэта найперш руйнавальнік старых догмаў і традыцый, гэта эксперыментатар і стваральнік новых формаў, адносін.

Формаў трупехлых я вораг дасконны.
Сцежак стаптаных не зношу ў тварэнні.
Новым памкненням даць новыя формы,
Новыя словы і дум выражэння
Стаўлю я мэтай!

Пісаў калісьці Вацлаў Ластоўскі. Якраз вось такому крэда і адпавядае пазіцыя пошуку і рызыкі, якую заняла абноўленая "Наша Ніва" Сяргея Дубаўца. З руйнавання аджылых стэрэатыпаў і фармавання новага мыслення яна пачала. Але ў нашым жыцці нават самае простае робіцца супярэчлівым і складаным. Напрыклад, пытанне, як Янка Купала пісаў сваіх знакамітых "А хто там ідзе?" – за філіжанкай кавы пад музыку Маснэ ў кавярні "Зялёны штраль" альбо брыдучы ў лапцях запыленым беларускім гасцінцам, – робіцца прадметам амаль нацыянальнай дыскусіі. Суцешыць сябе можна адно тым, што так бывае не толькі ў нас. Бо, здаецца, калі не памыляюся, яшчэ вялікі Джанатан Свіфт практыкаваўся ў з'едлівасці наконт вайны па праблеме з якога боку – тупога ці вострага – разбіваць яйка. Праўда, на жаль, з аб'ектамі сатыры ён крыху не меў рацыі.

"Літаратура – жывая. І таму, як кожная жывая істота, яна мусіць прайсці ўвесь шлях ад нараджэння да смерці. Вось жа некалі, спачатку, яна была казкай, маленькай дзяўчынкай у пясочніцы, якой і цікава было найперш з раўналеткамі ці з таямнічымі чараўнікамі. Калі ж яна падрасла і стала дзяўчынай, змяніліся і ейныя захапленні. <...> Ну, а потым яна, зразумела, стала бабулькай. У нечым вярнулася да пачатку. Бабулькі, яны ж амаль як дзяўчынкі. Хіба што фантазія не так буяе. Дый сілы не тыя. Старэнькая, ні да рыцараў, вядома, ні да пакутнікаў асабліва не цягнецца. Яна ўжо па-бабульчынаму шчодра выставіла прымірэнчую шыльду: ХТО БАБЕ НЕ ЎНУК! І рынулі да яе тысячы пісакаў. Чым менш у Літаратуры заставалася патэнцыі, тым больш было прэтэндэнтаў апладніць яе", – піша С. Дубавец у сваіх "Практыкаваннях".

Ну, хто, скажыце, пасля такіх выказванняў будзе любіць Дубаўца? Асабліва з тых, бабуліных унукаў?!

Кажуць, што кожны чалавек мае ў жыцці такую істоту, якая раздражняе, нервуе і выводзіць яго з сябе. Калі абстрагавацца і перанесці гэтую сітуацыю на літаратуру, то для беларускай літаратуры такім чалавекам з'яўляецца, канешне, Сяргей Дубавец. Сяргей Дубавец і ягоная "Наша Ніва", якою ён, нібыта тарэадор чырвонай анучай, махае перад вачыма раз'ятранага быка беларускай літаратуры. Толькі бык гэты чамусьці слаба рэагуе. І таму, з другога боку, сённяшнія вопыты Сяргея Дубаўца ў дачыненні да нашай літаратуры нагадваюць заняткі юнага натураліста, які варушыць кіем напаўздохлага чарвяка, назіраючы за ягонай рэакцыяй.

Зрэшты, калі змяніць пункт гледжання, то высоўваецца на першы план яшчэ адно меркаванне. Сяргея Дубаўца зусім не абыходзіць рэакцыя сучаснай афіцыйнай беларускай літаратуры. Калі ён прытрымліваецца свайго погляду на эвалюцыйнае развіццё мастацтва, то несумненна бачыць, што сённяшні наш сацыялістычна-крытычны рэалізм, нават у самых выдатных яго праявах, – адно толькі гіпсавая маска на твары нябожчыка. І яго ўжо не ў стане ўратаваць ані фантастыка-міфалагічнае падрумяньванне, ані вяртанне да прыгодніцка-эратычнага авантурызму сярэдняевечча. Дзеля таго, каб нябожчыца-літаратура ажыла, мусіць памерці тая напамаджаная падмалоджаная бабуля, якой яна ёсць сёння. Павінна памерці яе аджылое цела. А душа... душа пераселіцца ў кветку, матыльска, ці што іншае... І ўсё тады пачнецца спачатку.

Але калі і як гэта будзе, – не ведае ніхто. Нават сам Сяргей Дубавец. А пакуль што ён, бы алхімік, змешваючы самыя разнастайныя элементы на старонках сваёй і нашай "Нашай Нівы", шукае гэтую жывую душу новай літаратуры.

Галіна ТЫЧКА

ЁН ЯШЧЭ ЗАСТАНЕЦЦА

Мне вельмі не хапае яго. Побач, блізка, хоць бы ў адным горадзе, у адной краіне. Мажліва, гэта пачынаецца тое, што называецца настальгіяй па маладосці. Старэю, старэем. Але і сапраўды – тыя гомельскія гады, калі мы працавалі поруч, калі штодзень бачыліся, штовечар ішлі разам дахаты, прыгадваюцца ў нейкай тужлівай смузе, у горкім разуменні, што яны больш ніколі не паўторацца. Нават калі ён вернецца і паселіцца побач, у суседнім доме, у суседняй кватэры.

Гомель. "ГП"*. Сакратарыят.

Ён стаіць у дзвярах. "Куды ты?" – пытаю я. "Жыць", – адказвае ён.

То быў не проста прыгожы досціп. Для яго жыццё – заўсёды было жыццём. І няважна, што было яно тады вакол абсурдна-паскудным, затхлагнюсным, беспрасветна-змрочным, неўладкавана-сабачым і г.д. Мы былі маладымі.

І мы марылі пра тое, што край наш стане незалежны. Мы збіраліся змагацца за гэта. Мы стваралі нейкую талаку. Але хіба мог хто падумаць тады, што незалежнасць здарыцца так хутка?

Мы нешта пісалі. Чыталі адзін аднаму. Памятаю ягоны "Гон". 1984 год. (Заўважце!) Глухая восень. У суседнім пакоі ідзе любімы намі футбол, гаспадарыць кумір Літбарскі. Ён глядзіць. А я сяджу, чытаю аповед і не магу наталіцца. "Усё калі-небудзь пачынаецца і калі-небудзь сканчаецца. І нішто не мае пачатку і не мае канца. Бо не існуе часу, а ёсць толькі стома і старэнне..."

Ён мог бы стаць выдатным празаікам. Але не стаў ім.

Ён мог бы стаць цудоўным бардам. Але не стаў ім. Памятаю гітару ў ягоных руках пасля футболу. Ён прыемным, ужо не юначым, баском, але без моднай хрыпоткі, спявае сваю песню: "Як пападалі галовы/ на траву,/ Я змяніў сваю на нову/ Галаву./ Павяла да чужаземца/ Галава,/ Ды давай яго ў вусенцы/ Цалаваць./ Ды давай ягонай мовай/ Гаварыць,/ А сваё старое слова/ Мацярыць/ Пра мяне яна крычала,/ Што – чужак,/ Але тут узбунтавалася/ Душа./ Я здыму яе, чужую, / Адарву,/ Ды на дзіду пасаджу я/ Галаву./ Лепей жыць без галавы, ды/ Без сваёй,/ Чым чужою муляць шыю/ Галавой./

Ён мог бы стаць выбітным паэтам. Але не стаў ім. Як не стаў адметным крытыкам. Ягоная "Схема" – гэта рэвалюцыя ў беларускай крытыцы, гэта пераварот, які так і не адбыўся, бо ён сам здрадзіў яму, не ўзначаліў, не падтрымаў. І крытыка наша так і засталася не крытыкай, а кампліментыкай.

І апошняе: не стане ён і толькі публіцыстам, хоць цяперашнім часам шмат практыкуецца...

Ён таленавіты ва ўсім, а, мусіць, трэба быць у нечым адным. Каб быць. Высоцкі – кепскі паэт, кепскі спявак, кепскі акцёр, а ўсё разам – геній. Ён паказаў сябе ў многіх атожылках мастацтва, але да канца не раскрыўся ні ў адным. Ён выдатны празаік, крытык, бард, паэт, публіцыст, а ўсё разам... Падсумоўваць, вядома, не мне. Нават – не нам...

Таму і кажу я тут пра мінулае і пра маладосць у мінулым. Хоць гэта – не зусім правільна. Ён яшчэ малады. Ён яшчэ зусім малады для празаіка, для крытыка і нават для паэта... І ўсё ў яго наперадзе. У яго яшчэ ёсць час, каб *стаць*, каб *быць*, каб *застацца*. Не толькі рэдактарам аднаўленай ім "Нашай Нівы". Не Уласавым, а Купалам. Я веру ў яго. Бо інакш – навошта тады было брацца жыць?

Барыс ПЯТРОВІЧ

* "Гомельская праўда"

ВЯРШЫНЯ ПА-ЗА ВАДКАЮ СТЫХІЯЙ

Я ўжо неяк пісала пра нястрымную схільнасць нашую да балота, дрыгвы. Мы асцерагаемся няпэўнасці, і ў ёй жа шукаем паратунку. Сяргей Дубавец быў і ёсць для мяне чалавек якасна іншай матэрыяльнай, не, хутчэй духоўнай субстанцыі. Ён як бы наводдаль. Як бы з вышыні. Вяршыня па-за вадкаю, балотнай стыхіяй. Тарашкевічаў мяккі знак сярод слізкае "трасянкі"..

У студэнцтве на журфакаўскім калідоры лёгка было накалоцца на ягоны заўжды халаднаваты, іранічны пагляд. Яны з Ігарам Герменчуком перавяліся на наступны за нашым курс, і менавіта з іх пачалася "беларусізацыя", дакладней, крышталізацыя беларушчыны ў нашым пакаленні, пакаленні дзяцей "шасцідзесятнікаў". "Беларуская спеўная майстроўня". Каляды. Гуканні вясны. Купаллі. У Заслаўі, Мінску, Вязынцы. Асветлены дрыготкімі свечкамі, агучаны Данчыкавым голасам вечар Максіма Багдановіча на журфаку. Вінцук Вячорка, Сяржук Сокалаў-Воюш, Алесь Суша, непаўторныя па сваім песенным, паэтычным дары дзяўчаты (самая-самая з іх – Таццяна Сапач – мела гонар стаць Сяргеевай музай). Разам з Дубаўцом вучыліся Сяргей Навумчык, Барыс Пятровіч...

Прачытаўшы, як Сяргей Дубавец напісаў пра Сержука Сокалава-Воюша (у школьныя гады – Серёжу Соколова), я зразумела, усвядоміла, як пакутлівая тая самая крышталізацыя-беларусізацыя адбывалася не толькі звонку, але ж і ў характарах, у душах "майстроўцаў", "талакоўцаў", у душы самога Сяргея Дубаўца, гараджаніна, бацькі якога маглі напрасту вызваліць яго ад вывучэння беларускай мовы. Не вызвалілі. Дзякуй ім за тое.

Я гадавалася хоць і ў горадзе, але ў крыху іншым асяроддзі, для мяне беларуская мова з маленства была маёю, і чытаць я вучылася па

беларускім "Буквары". Але руская школа, рускі журфак, пагалоўна рускамоўныя аднагодкі вымушалі мяне жыць двайным жыццём. Няпэўным і зманлівым, як дрыгва. І цяпер я ведаю: каб не тыя Купаллі і Гуканні вясны, на якіх спявала і танчыла разам з "Майстроўняй" і "Талакою", каб не моцны Дубаўцоў і пяшчотны Таццянін голас, каб не іхняя беларуская сям'я, я б не мела сёння той пэўнасці, без якой немагчыма не тое што пісаць, але і жыць. Я ўслухоўвалася ў сказаныя іхняй дачушкай Адэляй першыя беларускія словы і пазнавала сябе...

Сяргей Дубавец (няхай застанецца таямніцаю, якімі высілкамі) крышталізаваў у сабе беларушчыну. А крыштал – ён калючы. Калоўся не толькі Дубаўцоў пагляд, але і Дубаўцова слова. Ды толькі там, у крышталу, білася жывое, гарачае сэрца. І чытаючы самыя жорсткія яго артыкулы, мне да нясцерпнасці хацелася даведацца, што ж любіць, чаму гатовы пакланіцца гэты ўтрапёны, праўдзівы беларус...

І самым глыбокім узрушэннем было для мяне адкрыццё таямніцы з таямніц Дубаўцовага сэрца. Максім Гарэцкі. Дзве душы. Філосаф Абдзіраловіч (ва унісон з Гарэцкім). Тры паэзіі. Арсеннева, Геніюш, Пфляўмбаўм. Мы любім з ім адно і тое ж. Проста ў Сяргея стае мужнасці, стае моцы, стае духу ва ўсім мкнуць да абсалюту. У крытыцы, у публіцыстыцы, у прозе, і нават у паэзіі. Ён паспеў, уславіў лёгкі крок сваёй каханай. Снег стаяў, мелодыя крокаў засталася. Ледзяная вадкая імглінка застыла крышталікам слова...

Калі на тое, дык і аднаўленая Сяргеем Дубаўцом "Наша Ніва" таксама газета-абсалют, газета для абраных. Мне здаецца, яна дабірае інтэлектуалізму і разважлівасці. А тое, што яна колецца, і, здараецца, да крыві раніць, – гэта ўсё тыя ж вострыя шыпы крышталу...

Цяпер, можа быць, і не час пісаць гісторыю беларускай літаратуры, аналізаваць мастацкія асаблівасці прозы і нават публіцыстыкі. Прызнаюся шчыра, сёння я расчаравалася ў многіх журфакаўцах, мне ўсё часцей і часцей робіцца сорамна за сваю прафесію. Нехта маўчыць, нехта падтаквае сённяшняму бязладдзю. Але разгортваю "Свабоду", сустракаюся з тым самым крыху хaладнаватым, іранічным паглядам Сяргея Дубаўца, і ведаю – зараз ён дапаможа мне крышталізаваць мае неўтаймоўныя роспач і боль.

"Наша нацыя, у адрозненне ад суседзяў, ніколі не ведала самаадмаўлення. Перажыўшы за сваю гісторыю бясконцую колькасць самых розных акупацый, кожная з якіх "на вякі" ўсталёўвала іншую мову, іншую веру, іншы сцяг, – беларусы перасталі верыць у фармальныя прыкметы ўлады і, каб ніколі больш не здраджваць сабе, захавалі веру толькі ў самыя глыбокія, паганскія ісціны – у зямлю, ваду і агонь, у расліны, жывёлаў і змены надвор'я, у працу..." Сяргей Дубавец у пару бязвер'я і няпэўнасці верыць у спрадвечнае. І вяртаецца з Вільні на Беларусь. Са сваёю сям'ёю. Са сваёю газетай.

Разумею, не кожны жадае, не кожнаму стае сілаў караскацца на горы. Але калі яны ёсць, то ўсе з заміраннем сэрца паглядаюць на іх, баючыся і падсвядома прагнучы накалоцца на заснежаныя вяршыні. Можа, з гэтага пачынаецца крышталізацыя нацыі?..

Галіна БАГДАНАВА

ПРОФІ

Ён належыць да таго нешматлікага пакуль ордэну мысляроў беларускай ідэі, чыя думка ёсць прадуктыўнай, жывой і ўчэпістай. Яна чапляе за жывое і "адраджэнца" з БНФ, і прафесара, і студэнта. Спачатку прадуманае, а пасля прапанаванае для прадумвання іншым, яго слова хістае тымчасовыя вертыкальныя фігуры.

Чалавек думае, а не прыстаўляецца думаннікам. Чалавек *проста* гаворыць, але не апрашчае сваё гаварэнне. Урэшце, гэтаму чалавеку верыш, калі ён кажа, што вось тое і тое – г...о, а вось у гэтай справе ці словах ёсць патэнцыял для развіцця ў нешта большае.

Чалавек не мае на мэце раскрытыкаваць вас толькі дзеля самой крытыкі, панізіць сваім інтэлектам. Зусім жа не! Чалавек хоча, каб вы гаварылі праўду, пісалі прадумана. Зразумела, што ён ніколі не пашкадуе фарысея і балбатуна, не папусціць перакульшчыку й сволачы. Яго пільнае вока заўважае драбніцы, з якіх і складаецца жыццё. Чалавеку цікава, чаму і як "Юзік думае пра Чачню", "за што" нас вымушаюць плаціць па "рыначным" кошце пры "савецкім" узроўні абслугоўвання і "савецкай" якасці, што такое "захаванне міру на беларускай зямлі", і гэтак далей.

Чалавек не шкадуе ні сябе, ні таго, каго крытыкуе альбо каму дапамагае парадай. Чалавек-прафі нашай беларускай справы ідзе наперад і кліча за сабою астатніх. Ён будзе толькі рады, калі яго абгоніць нехта іншы, здатнейшы.

Прафі можа і робіць вельмі многае адзін. Але аднаму не падняць Новую Беларускую Дзяржаву. Для выканання гэтай задачы павінна быць каманда дзёрзкіх, смелых, гатовых да ахвяравальнасці прафесіяналаў, людзей слова і справы. І чалавек-прафі шукае такіх, шукае патэнцыял, фундаментальныя падваліны пад будынак Беларускага Дому. Сапраўднага, заўважу, дому, а не існуючай сёння функцыі ў выглядзе РБ.

Не крыўдуйце на прафі – ён хоча бачыць вас Беларусамі, а не ціхімі тутэйшымі, хоча, каб вы не шморгалі носам тады, калі трэба годна несці галаву на плячах. Прыслухайцеся да словаў прафі, учытайцеся ў іх...

Прафі таксама памыляецца, але ён умее прызнаваць свае памылкі. Прафі не бог і не герой, але – Настаўнік, вучыцель свайго пакалення. Што зробіш, калі для многіх з нас Настаўнікамі не сталі ні сённяшнія саракагадовыя, ні тыя, хто ўжо размяняў шосты дзесятак. Занадта "маральнымі" яны былі і застаюцца для новых муляроў Новага Беларускага Гмаху. А прафі робіць стаўку не на "маральных", а на сапраўдных, не на "свядомых" у вузкім коле, а на здольных ажыццяўляць беларускую ўладу...

Прафі мае несумненны талент аналітыка і вытваральніка новых падыходаў, стратэгій і тактык дзеля дасягнення адной найважлівейшай мэты, пра якую мы ўсе ведаем і якую няма патрэбы накрэсліваць тут знакамі кірылічнага альфабэту...

Славамір АДАМОВІЧ

Вобраз лірычнага героя

З Сяргеем Дубаўцом я не знаёмая асабіста, таму мае развагі можна назваць вобразам лірычнага героя.

Сяргей Дубавец у нашыя 80-я, 90-я гады быў непазбежны, гэта відавочна. Відавочна, што, каб зрушыць незваротна з абымшэлага месца, пры ўсім знешнім спрыянні патрэбная яшчэ энергія агрэсіўная ўнутраная. Калі не будзе такога энергетычнага лішку, які заносіць на паваротах, то – дзеянне хутчэй за ўсё кампенсуецца супрацьдзеяннем. Сістэма не пойдзе ўразнос. Іншая рэч, што такое гэты самы разнос і ці ўласна ён нам патрэбны.

Ужо горы нагаворана пра нігілізм, адмоўны, мінусовы знак рэфлексій паводле беларушчыны; пра самаўсведамленне сучаснага беларуса "ад працiўнага", увогуле пра адсутнасць у светаадчуванні сучаснага постсавецкага чалавека стабільных пазітыўных каштоўнасцяў, арыентацый. Дастаткова ўвідавочнены ўжо і радавод гэтакай ментальнасці. (Пачынаць тут можна ўвогуле са славянскай цягі да катэгарычнасці па Абдзіраловічу і заканчваць псіхалогіяй "саўка".) На маю думку, найкрасамоўны ўзор яе (гэтакай ментальнасці) – С. Дубавец. З тым удакладненнем, канкрэтызацыяй, што С. Дубавец усё ж такі наш чалавек, бо ўмее не толькі пляжыць, але і працаваць для Беларусі.

Як вядома, спецыфіка нашай культурнай сітуацыі (дыскрэтнасць нацыянальнай традыцыі) вінаватая ў тым, што ў нас кожны, хто нешта напісаў па-беларуску, – ужо як бы і беларускі пісьменнік; нешта сказаў у друку пра беларускіх аўтараў – ужо крытык (калі пра класікаў – дык літаратуразнавец). Гэта па-першае. А па-другое, для любых размоў пра літаратуру мы няўхільна выходзім найперш у маральна-этычнае поле, – няўхільна, амаль аўтаматычна, часта нават незаўважна для саміх сябе. Тое, што "паэт" у нас болей, чым "паэт", як бы ўжо і ў кроў увайшло. Гэта ўсё гістарычныя прыкметы нашай культуралогіі, яе аб'ектыўная спецыфіка.

Але гэтая спецыфіка на практыцы мае тыя следствы, што ў нас любое непрафесійнае выказванне (за рэдкім, рэдкім выключэннем) успрымаецца як паўнавартаснае. Яно разглядаецца як прадмет для ацэнкі (найперш маральна-этычнай) усур'ёз, ды такой часам бурлівай, што яна на некалькі гадоў можа імітаваць не менш чым інтэлектуальнае жыццё ў нацыянальнай культуры. Такім чынам у нас любое друкаванне хуліганства (піжонства) або недасведчанасць (невуцтва) спачатку, як правіла, будзе сур'ёзна і бурна абмеркаванае, г.зн. разгледжанае на прадмет арыгінальнасці думкі або смеласці пазіцыі. Тут асабліва паказальны феномен С. Дубаўца, які, як ніхто, змушаў сур'ёзных людзей (ці тых, якім па рангу належыць быць сур'ёзнымі) займацца бурамі ў шклянцы вады. Часам здаецца, што на нашых рэдактараў імідж маладога ды баявога аўтара робіць проста гіпнатычнае ўражанне. У

выпадку з С. Дубаўцом яны друкавалі, напрыклад, пра Максіма Гарэцкага такія рэчы, пра якія ў прафесійным плане гаварыць ніяк не выпадае, а толькі ў маральна-этычным і вельмі адназначна.

Але сам наш лірычны герой... Вось, напрыклад. Звернем увагу спачатку на тую далікатнасць, з якой у прадмове да перавыдання брашуры І. Канчэўскага ён выказвае здагадку, што аўтарам "Адвечнага шляху" мог быць М. Гарэцкі. Потым – на тую, мякка кажучы, недалікатнасць, з якой ён раман "Віленскія камунары" называе "Віленскімі кулінарамі": маўляў, перачытваў, шукаў палітыкі, а тут адно харчаванне... Ну, шукаў і не знайшоў. Можа, не ведае біяграфію Гарэцкага, Адамовіча не чытаў, гісторыю напісання рамана не ведае, што такое круцельскі (плутаўскі) раман і раблезіянства, дзеля чаго класікам "кулінарная частка" бывае патрэбная.

Дык вось пытанне: каб не шал маладога-баявога супраць кананічнасці і недатыкальнасці, ці падняласяб рука, ці павярнуўся б язык? Бо С. Дубавец Максіма Гарэцкага ведае і любіць, ва ўсякім разе паважае: матывы Гарэцкага можна знайсці ў апавяданнях С. Дубаўца. І як тут нам ляскаць маральна-этычнаю пугай, калі ў гэтага Дубаўца там адно, а тут ужо зусім адваротнае?

Як бы там ні было, С. Дубавец асабліва паказальна змусіў беларускія літаратурныя колы калі не пасталець, то ва ўсякім разе востра адчуць з нейкага новага боку сваю, так сказаць, наіўнасць і непасрэднасць.

Тэксты С. Дубаўца праваакацыйныя. Фірмовая беларуская ўсмешлівасць, іранічнасць у яго даведзены да стадыі "квазі" (У. Конан грацыёзна растлумачыў гэта як гратэск, але не напоўніцу амбівалентны, як належыць, а такі, дзе "публіцыстычны" напал выпінае, часта ўвогуле дамінуе.) С. Дубавец слоўца простага не скажа. Яго тэксты заўсёды густа вобразныя і парадаксальна-вобразныя. Сваю думку ён так загортвае ў розныя перазовы, каб яе адрасат добра-такі адчуў, з кім мае справу. Нават журналісцкія задачы С. Дубаўца істотна не адаптавалі. Значыць, перад намі сталы стыль. (А стыль, яшчэ кажуць, гэта чалавек.) Тут дзеля арганічнасці ўласнага маўлення магчымая любая ахвяра. Затое плагіятарам каля С. Дубаўца рабіць няма чаго.

Здаецца, С. Дубавец драматычна сталеў. Ён нават абвясціў смерць культуры, перш чым прыняць беларускую культурную сітуацыю такою, якая яна ёсць, і адчуць за яе ўласную адказнасць. Затое сёння ён дае ўсё больш падстаў гаварыць пра сябе выключна ўсур'ёз. Адным словам, С. Дубавец – арыгінальная і характэрная з'ява.

Людміла КОРАНЬ

Класічная эвалюцыя Сяргея Дубаўца

Кім стаў бы Сяргей Дубавец, калі б нарадзіўся ў цывілізаванай, дэмакратычнай, беларускай Беларусі? Напэўна, гучным празаікам. Альбо аўтарытэтным літаратурным крытыкам. Альбо і тым і другім адразу. Аднак Сяргей Дубавец нарадзіўся ў БССР.

Творчы шлях Дубаўца можна ўмоўна падзяліць на некалькі перыядаў: "перабудовачны", "віленскі і "ipso articulo temporis*". Разглядаючы гэтыя перыяды, цікава прасачыць за эвалюцыяй Дубаўца.

"Перабудовачны". Другая палова 80-х – пачатак 90-х. У 1985 годзе ў Савецкім Саюзе пачынаецца гарбачоўская перабудова. Са спазненнем (Вандэя), але працэс дэмакратызацыі, дэманапалізацыі і дэідэалагізацыі пачынаецца й на Беларусі. Вяртаюцца з небыцця імёны і творы рэпрэсаваных і так званых "нацдэмаўскіх" пісьменнікаў. Ствараецца БНФ, мацнее адраджэнскі рух. Галоўнымі літаратурнымі пляцоўкамі Дубаўца становяцца "ЛіМ" і "Нёман". Сяргей піша прозу, крытычныя і літаратуразнаўчыя артыкулы, дапамагае рэабілітоўваць спадчыну. З'яўляецца адным з лідараў літаратурнай арганізацыі "Тутэйшыя" (узнікла ў 1987 г.). Найбольшым поспехам карысталіся яго артыкулы пра "новую культурніцкую сітуацыю". Ён першы пачаў пісаць пра арганізацыйную і эстэтычную манаполію СП, пра дэвальвацыю мастацкага слова, пра неабходнасць рэформаў у культурнай сферы.

Дубавец робіцца галоўным нонканфармістам.

Яму здавалася, што дастаткова графаманаў назваць графаманамі, а геніяў – геніямі і адбудзецца катарсіс. Ад ягонага бескампраміснага пяра дасталося і літаратурным імітатарам, і "прыкарытным" літ.чыноўнікам, і "певунам" сацыялістычнага ўчора.

Некалькі гадоў беспераапыннай барацьбы не прынеслі станоўчых вынікаў. "Тутэйшыя" развалiліся, часопісы як друкавалі шэры паток, так і працягвалі друкаваць, СП заставаўся аморфным, бязлікім гуртом.

Але Бунтар не здаваўся. У 1991 годзе Дубавец пачынае свой галоўны праект – "Наша Ніва". З рызыкоўнага аднаўлення першай беларускай газеты бярэ адлік і новы творчы перыяд пісьменніка – *"віленскі"*. Сяргей пераязджае ў Вільню, стварае рэдакцыю "НН", улазіць у скуру друкара і газетчыка. Вакол Дубаўца фарміруецца "каманда" – Мінкін, Харэўскі, Дзярновіч, Бабкоў, Шупа, Астраўцоў, Аблажэй. "Наша Ніва" робіцца інтэлектуальным, элітарным выданнем. На яе старонках друкуюцца творы Мілаша, Шульца, Борхеса. З беларускіх аўтараў – Глобус, Мінкін, Пятровіч, Сапач. "Чырвонай ніццю" праз усю газету праходзіць тэма беларускай Вільні. Дубавец, з дапамогаю выдання, спрабуе "гадаваць" беларускую эліту новай фармацыі. У гэты час ён пачынае пісаць нататкі на палітычныя тэмы, у тым ліку і для газеты "Свабода".

У 1995 годзе крызіс у віленскай "НН" дасягнуў апагею. Катастрафічна не хапала сродкаў – газета не стала масавай (г.зн. прыбытковай). Развеяўся ідэалістычны міф пра калыску беларускага адраджэння – Вільню (летуанізацыя ў горадзе ўпарта набірала абароты). Адбыліся канфлікты ў самой "камандзе" – палова актыву адышла ад газеты. "Наша Ніва" не здолела сфармаваць мацярык новай сучаснай літаратуры (Дубавец паўтараў: няма прозы, няма прафесійнай літаратуры). Бадай, за выключэннем Сяргея Шыдлоўскага, газета не здолела адкрыць ніводнага новага імя. Да ўсяго гэтага дадаваліся вонкавыя складанасці – жорсткасць рынкавых варункаў, пагаршэнне палітычнай сітуацыі на Бацькаўшчыне.

Дубавец зразумеў, што якасць роднай літаратуры нельга палепшыць "прафесіяналізацыяй" пісьменнікаў, і ніякія еўрапейскія "лікбезы" тут не дапамогуць. Сітуацыю, па вялікім рахунку, ратавала толькі нацыянальная дзяржаўная палітыка.

У 1995 годзе пачаўся трэці перыяд творчага шляху Дубаўца – *"ipso articulo temporis"*. Дубавец, не вагаючыся, пакінуў літаратурную крытыку і літаратуразнаўства (магчыма, і прозу). Ягонай новай стыхіяй сталі палітыка, геапалітыка, выдавецкая справа. Галоўнай пляцоўкай – "Свабода". Пісьменнік вяртаецца ў Мінск (віленская рэдакцыя "НН" ліквідуецца). Прыход да ўлады Лукашэнкі глыбінна спалітызаваў беларускія творчыя асяродкі. Небяспека страты незалежнасці шыхтуе ў ваярскія харугвы нават кучаравых лірыкаў. Дубавец і раней не быў палітычна цнатлівым творцам, але цяпер ён заняў пазіцыю аднаго з самых радыкальных беларускіх дзяржаўнікаў. Што казаць, калі самому Пазняку, "бацьку народа", дасталося ад "сына народа" за памяркоўнасць і нягібкасць. Безумоўна, хутка паўстане новая наменклатура пры дзяржаўнай культуры (пашковы і К°). Але наяўнасць незалежных выданняў і нонканфармістаў кшталту Дубаўца будзе ствараць умовы, пры якіх падобны калабарацыянізм аўтаматычна будзе прыводзіць да творчай смерці. Таму на слугаванне пойдуць самыя недарэкі, нязграбы і імпатэнты, або ворагі Беларусі. Сапраўдная культура апынецца ў татальнай апазіцыі.

Дубавец спрабуе рабіць камерцыйную, прыбытковую "Нашу Ніву", якаяператварылася ў тыднёвік (відавочна, скарыстоўваючы вопыт дэмакратычных газет апошняй "хвалі" – "Имя", "БДГ"), імкнецца ладзіць новы літаратурны мацярык з дапамогаю распачатай кніжнай серыі "Сучасная літаратура". І палітыка, палітыка...

Вы скажаце – класічны лёс беларускага творцы. Узгадайма Жылку, Гаруна, Танка. Падобны ж лёс быў угатаваны і Багдановічу. Я не буду спрачацца. Магчыма, сапраўды, справу маем з чымсьці спадчынным.

Якія падставовыя эвалюцыйныя змены адбыліся з Дубаўцом? Па-першае, відавочна, ён пачаў улічваць рынкавыя ўмовы. Падругое, Дубавец стаў больш дэмакратычным – тыднёвік упяцёх не зробіш. Патрэцяе, літаратура ў ягонай дзейнасці як бы адышла на другі план (не да літаратуры?). Па-чацвертае, ён пачаў ствараць рэгіянальныя культурніцкія сеткі – падпіска, рэалізацыя кніг. Дубавец стаў сапраўдным літаратурным менеджэрам. Калі б мы мелі яшчэ з дзесятак падобных арганізатараў літаратурнага працэсу, тады за лёс роднай літаратуры можна быць больш-менш спакойным. А пакуль будзем спадзявацца (і па магчымасці дапамагаць "Нашай Ніве", ва ўсякім разе ТВЛ абавязкова будзе супрацоўнічаць з гэтым выданнем), што гэты творчы перыяд у Дубаўца стане самым плённым – і "НН" уздыме на ногі, і кніг (добрых) шмат надрукуе, і "нобеля" выгадуе.

Усё ў руках Божых. Але і ў нашых таксама.

Алесь АРКУШ

* У рашаючую хвіліну (*лац.*).

ЁН

Томас Стэрнс ЭЛІОТ

1888 –1965

Пра Яго

ПОПЕЛЬНАЯ СЕРАДА

Т.С. Эліот: паэт і крытык

ТРАДЫЦЫЯ І ІНДЫВІДУАЛЬНЫ ТАЛЕНТ

“Ладдзя – мая, твае на ёй тавары”
З нагоды эсэ Т.С. Эліота “Традыцыя і індывідуальны талент”

Попельная Серада

I

Бо не маю надзеі вярнуцца ізноў
Бо не маю надзеі
Бо не маю надзеі вярнуцца
Дарункаў якімі надзелены іншы не прагну
І не імкнуся каб авалодаць здабыткам
Якім валодае іншы
(Хіба мусіць арол развінаць састарэлыя крылы?)
Хіба мушу я шкадаваць
Што ўлада гэтага царства мінула?

Бо не маю надзеі ўведаць ізноў
Нетрывалую славу прысутнага часу
Бо і думкі аб тым не гадую
Бо я ведаю што не змагу
Вечна існую ўладу імгнення засвоіць
І не здаволю смагі
Там, дзе дрэвы цвітуць і спяваюць крыніцы
І дзе зноў нічога няма

Бо я ведаю час гэта час заўжды
І заўжды толькі месца месца
І тое што сутнае сутнае толькі для гэтага часу
І толькі для гэтага месца
Я прымаю рэчы гэткімі як яны ёсць
І ў іх набываю ўцеху
І таму адхіляю воблік лабожны
І таму адпрэчваю голас
Бо не маю надзеі вярнуцца ізноў
Я жыўлюся самою ўцехай, бо маю нешта ствараць
Што прыносіць уцеху

Пра Яго

26.9.1888 – у Сент-Луісе (штат Місуры) нарадзіўся Томас Стэрнс Эліот – класік англа-амерыканскай літаратуры XX стагоддзя, паэт, драматург, публіцыст, крытык, тэарэтык культуры; паводле вызначэння амерыканскага прафесара Т. Мура: “Эліот – гэта сусветная фігура грандыёзнага маштабу”.

Томас рос апошнім сёмым дзіцём у заможнай рэспектабельнай сям‘і – продкі якой перасяліліся з Вялікабрытаніі ў Амерыку яшчэ ў XVII стагоддзі, – вядомай сваімі сувязямі з культурнымі цэнтрамі Новай Англіі і з унітарнай царквой. Бацька пісьменніка, Генры Уэйр Эліот, быў прэзідэнтам кампаніі па вытворчасці цэглы, а маці, Шарлот Чонсі Стэрнс, захаплялася літаратурай; яна напісала паэму пра Саванаролу і біяграфію дзеда паэта, заснавальніка мясцовага універсітэта. Строгае пурытанскае выхаванне ў сям‘і, дзе няўхільна трымаліся царкоўных дагматаў, пакінула глыбокі след у душы паэта і адбілася на ягонай творчасці. “Спецыфічнае для яго спалучэнне пачуцця і думкі пры перавазе апошняй. асаблівая засяроджанасць на пытаннях веры і поўны давер да імгненняў азарэння, сухая, наўздзіў вострая праніклівасць розуму, усведамленне прыроды зла.. дакладнае ведан-

Т.С. Эліот: паэт і крытык

З таго часу, як Томас Эліот (1888–1965) апублікаваў першую кнігу вершаў у 1917 годзе, ён паступова пераадолеў неразуменне ці непрызнанне крытыкаў, абмежаваных літаратурнымі стандартамі дзевятнаццатага стагоддзя, і набыў – не толькі як паэт, але і як крытык, публіцыст і драматург – такі аўтарытэт, якім не карыстаўся ніводзін з англамоўных паэтаў пасля Тэнісана.

Эліот аднавіў інтэлектуальную годнасць англійскай паэзіі ў той час, калі няшмат хто з чытачоў ставіўся да яе сур‘ёзна. Ён распрацаваў новыя фармальныя сродкі паэзіі, значна паглыбіў яе змест, наблізіўшы яе да свядомасці сучаснікаў, каб яны змаглі больш напружана суперажываць ёй і больш дакладна асэнсаваць не толькі свет, у якім яны жывуць, але і сваё месца ў гісторыі чалавецтва. Дзякуючы сваёй шматбаковай і шматмоўнай адукаванасці, ён унёс большы ўклад, чым які-небудзь іншы літаратар, у фармаванне структуры ідэй, праз якія англійская паэзія – не толькі сучасная, але і мінулая – сёння ўспрымаецца чытачамі і тлумачыцца даследчыкамі і крытыкамі. Адметнае літаратурнае дасягненне, але сам з сябе гэты факт вымушае чытачоў паставіць пытанне – ці не атрымана ўсё гэта коштам адмаўлення і падаўлення

не сумных вынікаў самоты і самападаўлення, жорсткая самадысцыпліна, якая зрэдку парушаецца раптоўнымі выбухамі праніклівай пяшчоты", – так пісаў пра Эліота амерыканскі даследчык Ф О Матысен.

1902 – чатырнаццацігадовым падлеткам Эліот пачаў пісаць вершы, наследуючы Байрана, Шэлі, Кітса і іншых рамантыкаў, аднак пазней ён рэзка выступіў супраць рамантычных тэндэнцый у літаратуры.

1906 – паступіў у Сміт акадэміі (Гарвард), дзе вывучаў філасофію і філалогію. Слухаў лекцыі І Бэббіта – амерыканскага літаратуразнаўцы, прадстаўніка школы "новага гуманізму", які адмоўна ставіўся да сучаснай цывілізацыі ва ўсіх яе аспектах – дэмакратыі, індустрыялізацыі ці рамантызму Асабліва зацікавіла Эліота ў яго лекцыях фігура французскага крытыка Ражэ дэ Гурмона, які ў артыкуле "Класік супраць рамантыка" даў сваю інтэрпрэтацыю гэтых двух тыпаў творчасці, якую падхапіў і развіў далей Эліот Для апошняга класіцызм у мастацтве асацыіруецца з прызнаннем улады, якая ляжыць па-за межамі чалавека, з усхваленнем традыцыі і інстытутам манархіі, а рамантызм – з узвышэннем Чалавека, ягонага ўнутранага голасу, якому Эліот дае імя Ліберальнасць і абвяшчае ёй анафему Падчас вучобы ў Гарвардскім універсітэце Эліот

І малюся каб выявіў Бог сваю міласць
І малюся каб змог я забыць
Усё тое пра што дужа доўга думаў
І што дужа доўга тлумачыў
Бо не маю надзеі вярнуцца ізноў
Хай адкажуць гэтыя словы
Бо што здзейснілася, ужо не зможа
Нанава здзейсніцца
Хай прысуд
Нам не будзе задужа цяжкі

Бо палёту не прыдадуцца ўжо гэтыя крылы
Застаецца ім толькі хвастаць паветра
Што змялела і ўсохлася і цяпер
Намнога плытчэйшае і сухлявейшае за волю
Навучы нас увазе і раўнавазе
Навучы нас міру.

Маліся за нас грэшных цяпер і ў часіну нашае смерці
Маліся за нас цяпер і ў часіну нашае смерці.

II

Спадарыня, тры белыя леапарды сядзяць пад кустом ядлаўцовым
У прахалодзе дзённай – з'елі ў задавальненне
Яны мае ногі і сэрца маё і пячонку і тое
Што ў прасторы чэрапа месцілася. І сказаў Бог:
Ці будуць гэтыя косці жыць?
Ці будуць гэтыя косці жыць? І тады
Тое што месцілася ў гэтых касцях
(Якія цяпер паўсыхалі) зашчабятала
Таму што ўласціва гэтай Спадарыні дабрыня
Таму што ўласціва ёй прыгажосць і таму што яна
Услаўляе ў памкненнях і ў думках Дзеву Марыю,
Мы ззяем і свецімся. І я раз'яднаны
Забыццю прысвячаю свае набыткі і прысвячаю

вялізнай колькасці простых, зразумелых пачуццяў і жыццёвых з'яў? Вялікі ўплыў Эліота на сучасную літаратуру вымагае нас паспрабаваць ацаніць яго творчасць як мага больш дакладна і адначасна ў перспектыве будучага.

Два асноўныя ўражанні вынікаюць з першага зборніка вершаў Эліота "Пруфрак і іншыя назіранні" (напісаных у 1909–1915 гадах). Па-першае, гэта безумоўна выдатная тэхніка вершаскладання, ужо дастаткова гнуткая і дасканалая. Па-другое, звяртае на сябе увагу той факт, што паэт галоўным чынам пагружаны ў заблытаныя, няпэўныя і трывожныя, ці цьмяныя і хваравітыя душэўныя настроі. І ў сувязі з гэтай паэзіяй "назіранняў" паўстае асаблівая праблема: вытанчаная дасканаласць служыць для таго, каб высветліць гэты заблытаны і цьмяны душэўны стан, ці яна мае на мэце нешта зусім іншае?

Адмысловая вершаваная тэхніка, паводле прызнання самога Эліота, паходзіла ад яго знаёмства і глыбокага вывучэння драматычных вершаў якабінцаў і верлібраў Жуля Лафорга (1860–1887), хоць да іх трэба яшчэ дадаць і ўплыў Браўнінга і Генры Джэймса.

Да прыкладу, паэзія Уэбстэра і Лафорга выяўляецца разам у такіх радках, як гэтыя, узятыя з "Партрэта лэдзі" (напісанага ў 1910 годзе):

Я пачуваю сябе, як той,
хто ўсміхаецца, і азірнуўшыся, заўважае
Раптоўна свой адбітак у люстры.
Маё самавалоданне аплывае;
*мы сапраўды пагружаемся ў цемру.**

Адзнакай тонкай інтуіцыі

* Тут і далей падрадкоўнік перакладчыка.

Нашчадкам пустыні і выпладам гарбузовым любоў.
Вось жа так вернуцца да жыцця
І вантробы і жылы маіх вачэй і ўсе тыя часткі
Што для яды не прыдатны і чым леапарды пагрэбавалі.
І адышла ў белых строях Спадарыня ў сузіранне,
У белых строях сваіх. Хай жа з беллю касцей
Забыццё спрыязніцца сёння.
Няма ў іх жыцця. Як я сам забыты
Як хацеў каб мяне забылі так я забуду
І гэтак здабуду адзінства і мэту. І Бог сказаў:
Ветру прароч аднаму толькі ветру, бо толькі вецер
Цябе слухаць будзе. І косці зашчабяталі
Застракаталі, бы конік

Спадарыня моўкнасцяў
У ціхмянасці і ў пакутах
На часткі растурзаная
І непарушная
Ружа памяці
І забыцця
Знядужаная і жыватворная
Заклапочаная і супакоеная
Ружа адзіная
Якая сталася Садам
Дзе ўрэшце канец
Якая яна ні была б любові
Часовым пакутам
Любові якая не спраўдзілася
Найгоршым пакутам
Любові што спраўдзілася
Канец несканчонасці
Шляху ў бясконцасць
І заканчэнне ўсяго
Што канчацца само не можа
Мова без слоў
І слова без мовы
Удзячная ўшана Маці
У чыім Садзе

захапляецца сярэднявеччам, асабліва "Боскай камедыяй" Дантэ, уважліва вывучае кнігу Саймanса "Сімвалізм у літаратуры", якая пазнаёміла яго з творчасцю "праклятых паэтаў" Рэмбо і Верлена, а галоўнае, Лафорга, які вызначыў у многім далейшы паэтычны шлях Эліота.

1909 – друкуе ў студэнцкім часопісе "Гарвард адвэкэт" некалькі вершаў, напісаных пад непасрэдным уплывам Лафорга, якія падводзяць рысу пад "вучнёўскім перыядам" Эліота. Паводле прызнання самога Эліота, станаўленне паэтычнай індывідуальнасці заканчваецца да дваццацігадовага ўзросту

1910 – скончыў вучобу ў Гарвардскім універсітэце і паехаў у Парыж, дзе слухаў лекцыі ў Сарбоне

1911–1912 – зноў у Гарвардзе, дзе працаваў над доктарскай дысертацыяй, якая была надрукавана ў 1916 годзе – "Вопыт і прадмет у філасофіі Ф.Г. Брэдлі". Захапленне неагегельянскай метафізікай канца XIX стагоддзя працягвалася з юнацтва і да канца жыцця. Вялікі ўплыў на станаўленне светапогляду Эліота зрабіў французскі філосаф Анры Бергсон (1859 – 1941), які лічыў мастацкую творчасць найвышэйшай формай інтуітыўнага пазнання.

1913–1914 – вучоба ў Мэртан коледжы, Оксфардзе (Англія) і Марбургскім універсітэце (Германія)

Эліота ў паэзіі было тое, што ён звярнуўся дзеля рэфармацыі вершаскладання да гэтых двух узораў паэтычнага майстэрства і вывучаў іх разам. Яму было наканавана стаць адным з першых англійскіх пісьменнікаў, якія адгукнуліся на найбольш значныя дасягненні ў сучаснай французскай паэзіі: на раннія вершы Эліота пераважна ўплывалі творы Лафорга, а праз яго і наватарская лірыка Бадлера. З гэтай крыніцы, побач з заўсёдна гнуткім і рухавым памерам, Эліот успрыняў і характэрны для французскіх сімвалістаў гарадскі пейзаж, з адценнем маркоты і настальгіі, і ўмоўнае выяўленне пачуццяў з дапамогай лёгкіх імпрэсіяністычных уражанняў, расквечаных літаратурнымі алюзіямі ці іранічнымі рэплікамі:

Вы можаце бачыць мяне кожную раніцу ў парку,
Дзе я чытаю коміксы і спартыўную старонку..
Я захоўваю незалежны выгляд,
Я валодаю сабой,
Апроч тых момантаў, калі вулічнае піяніна, механічнае і стамлёнае,
Наігрывае якую-небудзь вядомую сентыментальную песеньку
А з сада даносяцца пахі гіяцынтаў,
Якія нагадваюць простыя жаданні іншых людзей.
Маю я рацыю, ці не?

Гэтыя радкі празрыста нагадваюць Лафорга, аднак адначасова і Пруфрака: "Не! Я не прынц Гамлет, і не збіраюся ім быць". Але ў той час, калі вершы Лафорга, з яго "сентыментальнай іроніяй", засяроджаны на ім самім – "pauvre, pâle et piètre individu" ("бедным, бледным і мізэрным індывідууме"), – маналогі Эліота застаюцца "назіраннямі", адасобленымі ад выдуманага героя і скіраванымі

1914 – з пачатку першай сусветнай вайны абаснаваўся на сталае жыхарства ў Англіі, дзе некаторы час працаваў настаўнікам у мужчынскай школе каля Лондана, а потым клеркам у банку Лойда.

1915 – пачатак літаратурнай вядомасці Эліота, калі па рэкамендацыі Эзры Паўнда ў лонданскім часопісе “Поэтры” былі надрукаваныя вершы “Любоўная песня Дж. Альфрэда Пруфрака”, “Партрэт дамы”, “Рапсодыя ветранай ночы”, чатыры “Прэлюдыі” – усе напісаныя яшчэ ў 1910–1912 гадах. Ажаніўся з Вівьен Хай Вуд.

1917 – выйшла ў свет першая кніга вершаў “Пруфрак і іншыя назіранні”.

1917–1919 – намеснік рэдактара імажынісцкага часопіса “Эгаіст”.

1919 – надрукавана праграмнае эсэ Эліота “Традыцыя і індывідуальны талент”, дзе ён выклаў сваё разуменне літаратурнай традыцыі, неабходнасць яе перагляду як умовы яе жыццяздольнасці, пазначыў асноўныя прынцыпы тэорыі “дэперсаналізацыі” паэзіі, асэнсаваў паняцце “гістарычнага пачуцця”, якое знаходзіў у Дантэ і Шэкспіра, Віёна і Блейка, Стэндаля і Флабера, Бадлера і Джойса: “Калі вялікі паэт піша пра сябе, ён піша і пра эпоху”, – сцвярджаў Эліот. Сапраўдным гістарызмам ён лічыў такі, які дазваляе па-за “мітуснёй,

Любові якая яна ні была б
Канец.

Пад ядлаўцовым кустом спяваюць бліскучыя
і раз‘яднаныя косці:
Мы рады, што мы раз‘яднаны, мала дабра мы адно
аднаму рабілі,
У прахалодзе дзённай, з лабгаславення пяску.
Забываючы самі сябе і адно аднаго, спакоем
Пустыні з‘яднаныя. Вось вам зямля – вы яе
Падзяліце як жэрабя кажа. Ды зрэшты дзялі не дзялі
Усё роўна. Гэта зямля. Гэта спадчына наша.

III

Дзе першы раз паварочваецца другая сходня
Я азірнуўся і ўбачыў што ўнізе
Нехта гэткага самага росту і постаці гэтакай самай
Курчыцца ля парэнчаў у выпарэннях смуродлітвага
паветра
Схапіўшыся з д‘яблам сходняў што носіць
Зманлівае аблічча роспачы і надзеі.

Дзе другі раз паварочваецца другая сходня
Я пакінуў іх калі яны курчыліся і адхіляліся ўніз
Размыліся воблікі і танулі ў сырой цямрэчы
шчарбатыя сходні
Падобныя на слінявы рот убогага старца
Ці на зубастую пашчу друхлай акулы.

Дзе першы раз паварочваецца трэцяя сходня
У вузкім акне нібы смоква надзьмутым
За кветкамі глогу і букалічнаю сцэнай
Нехта плячысты ў блакітных адзежынах і ў зялёных
Май чараваў антычнаю флейтай.
Пасмы прыгожых рудых валасоў рассыпаліся
па твары,
Гронкі бэзу і пасмы рудых валасоў;

па-за яго. Вытокі трывогі і неспакою ў паэзіі Эліота паходзяць не толькі з разумення таго, што ўяўныя пачуцці, створаныя фантазіяй паэта, не адэкватныя яго лірычнаму герою (як у Лафорга), але яшчэ маюць у сабе нешта ўвогуле нерэальнае. Ф.Р. Лівіс адзначае, што ў сталай паэзіі Эліота існуе эфект “разбурэння руціннага, звычайнага свету прапісных ісцін здаровага сэнсу”, які адначасова намякае на нябачную духоўную рэальнасць. Гэтае вызначэнне высвятляе цэнтральную праблему творчасці Эліота з самага пачатку яго паэтычнай дзейнасці. Характары выдуманых персанажаў, чые пачуцці нерэальныя, ілюзорныя ці загадкавыя для іх саміх, не раскрываюцца паэтам, і ён хутка пераходзіць – часам занадта хутка – ад пытання, што гэтыя пачуцці азначаюць на ўзроўні асабістага жыцця, да таго, чым яны ёсць адносна абсалюта. Нарэшце гэтыя пачуцці выпустошваюцца, пазбаўляюцца рэальнага зместу нават яшчэ больш, як напачатку твора.

“Любоўная песня Дж. Альфрэда Пруфрака” (закончаная ў 1914 годзе, калі паэту было ўсяго дваццаць тры гады) ужо сведчыць пра адметную манеру Эліота і раскрывае дыяпазон яго дасціпнасці, пачынаючы з блюзнерскай назвы, за якой ідзе сур`ёзны, змрочны эпіграф з Дантэ.

Літаральны пераклад:

“Калі б я лічыў, што адказваю таму, хто можа вярнуцца ў свет, гэтае полымя не дрыжала б; але калі праўда, што ніхто ніколі не вяртаўся жывым з гэтых глыбінь, я адкажу табе, не баючыся ганьбы”.

Разрыў Эліота з віктарыянскай паэзіяй выступае ўжо ў самых першых радках верша, дзе гутарковая мова абмалёўвае сітуацыю – адначасна даклад-

Захапленне, мелодыя флейты, прыпынкі і крокі думкі
на трэцяй сходні,
Цішэй і цішэй; сіла якая вышэй за надзею і роспач
Адольвае трэцюю сходню.

Госпадзе, я не варты,
Госпадзе, я не варты
але скажы толькі слова.

IV

Тая што йшла між ліловым і між ліловым
Тая што йшла паміж зменай і зменай
І новаю зменай зялёнага
Што наставала ў блакітным і ў белым, у колерах
Дзевы Марыі,
Гаворачы пра звычайныя рэчы
У веданні і ў няведанні вечных смуткаў
Тая што йшла між усіх як яны хадзілі
Што струмяні прасвятляла і асвяжала крыніцы

Рабіла сухую скалу прахалоднай і цвёрдым пясок
У блакіце рагулькаў, у светлыні Марыінага блакіту
Sovegna vos*

А між тым адыходзяць гады, з сабой
Забіраючы скрыпкі і флейты і адраджаючы тую
Што аб‘яўляецца ў часе між абуджэннем і сном

У белых зборках святла, увабраная, у белых зборках.
І надыходзяць гады, адраджаючы
У светлым воблаку слёзаў, гады, адраджаючы
З новымі вершамі даўнія рыфмы. Для выкуплення
Гэтага часу. Для выкуплення
Нерастлумачанай явы ў вышэйшым сне
Калі аднарогі аздобленыя самацветамі

* Памяні (*праванс.*).

палітычнымі праграмамі і платформамі, навуковым прагрэсам, філантрапічнымі пачынаннямі і рэвалюцыямі, якія нічога не паляпшаюць” бачыць больш істотныя, адвечныя формы барацьбы Дабра і Зла. Эліот выступіў супраць абсалютызацыі эмацыянальнага пачатку ў паэзіі, якая, на яго думку, – “не шчырыя выказванні пачуццяў, а ўцёкі ад іх”. Эліот сцвярджаў, што “быць добрым паэтам – значыць зазіраць не толькі ў сэрца, але трэба зазірнуць і ў кару галаўнога мозга, і ў нервовую сістэму, і нават у органы стрававання” Эліот захоўвае вернасць прынцыпам этыкі Брэдлі (“Самарэалізацыя – праз самаахвяраванне”), калі сцвярджае: “Прагрэс мастака ў пастаянным самаахвяраванні, у пастаянным адмаўленні ад сваёй асобы... Паэзія не выказванне індывідуальнасці, а ўцёкі ад яе. Толькі той, хто валодае індывідуальнасцю і эмоцыямі, ведае, як гэта цяжка і пакутліва імкнуцца пазбегнуць іх выказвання”. У артыкуле пра Гамлета Эліот прыходзіць да наступнай высновы: “Адзіны шлях адшукаць спосаб перадачы эмоцый у мастацтве – знайсці ім “аб`ектыўны карэлят”, інакш кажучы, шэраг прадметаў, сітуацыю, ланцуг падзей, якія зробяцца формулай гэтай прыватнай эмоцыі, каб дэманстрацыя знешніх фактаў, што ахопліваюць пачуццёвы вопыт, адразу ж выклікала адпаведную эмоцыю”

ную і загадкавую:

А цяпер давай пойдзем, ты і я,
Калі вечар распасцёрся на небе,
Нібыта пацыент пад эфірам
на стале;
Давай пойдзем па паўпустынных
вуліцах,
Бурклівыя прытулкі
Бяссонных начэй у танных гатэлях
на адну ноч
І рэстараны, поўныя пілавіння,
з шкарлупінай ад устрыц;
Вуліцы, што доўжацца нібы нудная
спрэчка
З каварным намерам
Падвесці вас да надзвычайнага
пытання...
О, не пытайся ў мяне: “Што гэта?”
Давай пойдзем і зробім візіт
У пакоі жанчыны сноўдаюцца
туды-сюды
І гавораць пра Мікельанджэла.

Той, хто распавядае ў гэтым вершы, – невыразны, няўлоўны, але вобразы, якімі ён карыстаецца, – выразныя, зразумелыя і нават пранізліва акрэсленыя, а дакладны, зладжаны рух гэтых нераўнамерных, асіметрычных радкоў непасрэдна перадае тое, што адчувае Пруфрак, аднак радкі імкнуцца наперад толькі для таго, каб зноў вярнуцца назад. Два выразныя радкі, якія заканчваюцца словамі “стол” і “пытанне”, пазбаўленыя рыфмаў, але калі Пруфрак замацоўвае словы ў рыфмаваныя куплеты, то здаецца, што ён страчвае душэўную раўнавагу. Адначасова адчуваецца пастаянная прысутнасць падводнай плыні, выказанай ледзь чутнымі вобразамі – ад “бурклівых прытулкаў” вуліц, якія глуха мармычуць, да жанчын, што гавораць пра Мікельанджэла, – дзе гэтая схаваная тэндэнцыя вычэрпваецца, згасае ў недарэчнасці і анты-клімаксе. Эліот сцвярджаў, што найбольш

1920 – выйшла ў свет першая кніга эсэ "Свяшчэнны лес", у прадмове да якой Эліот удакладніў сваё разуменне літаратурнай традыцыі. На яго думку, яна павінна ўспрымаць літаратуру "як адзінае цэлае, а тым самым і перш за ўсё – асэнсоўваць яе не як абмежаваную толькі сваёй эпохай, але як узнятую над усімі эпохамі" Выдаў таксама другую кнігу паэзіі "Вершы", у якой ярка выявіўся сатырычны талент Эліёта. Антыгерой першага цыкла гэтай кнігі, які крытыкі назвалі "Суініадай" (вершы "Суіні эрэктус", "Пакуты Суіні", "Суіні сярод салаўёў"), – "Гарыла Суіні" – здаровая, моцная жывёліна, самаўпэўненая, нахабная і абмежаваная, ад Homo Sapiens у ёй ужо амаль што нічога не засталося У цэнтры другой групы вершаў гэтага зборніка – барацьба плоці і духа. Пурытанскія перакананні аўтара зняважаныя перамогай плоцкіх жаданняў у чалавеку У "Шапатках бессмяроцця" Эліот стварыў выразны партрэт секс-бомбы XX стагоддзя – новы эталон "жаноцкасці", а ў "Нядзельнай ютрані містэра Эліота" і "Гіпапатаме" выявілася з'едлівая антыклерыкальная сатыра паэта.

1921 – надрукаваны эсэ "Эндру Марвел" і "Метафізічныя паэты", дзе Эліот, парываючы з рамантычнай традыцыяй, абапіраецца на традцыю паэтаў-"метафізікаў" школы Джона Дона і збліжае яе з французскімі паэтамі-сімвалістамі ды адначасова сцвярджае, што шмат якія паэты-класіцысты, асабліва Расін, валодалі здольнасцю пачуццёвага выяўлення думкі, якую Эліот так высока ацэньваў у паэтаў-"метафізікаў", – такім чынам былі дакладна абмаляваныя тыя традыцыі, на якія абапіраўся Эліот· метафізічная, класіцыстычная і сімвалісцкая. Апроч таго, ён заклікаў карыстацца прыёмамі і формамі іншых мастацтваў – музыкі, сучаснага жывапісу і кінематографа, рашуча звярнуўшыся да іх у сваёй паэтычнай практыцы "Мастацтва жыве на аснове спляцення і супрацьпастаўлення сваіх традыцый, развіваючы і відазмяняючы іх паводле прынцыпаў кантраста, парадзіравання, зрушэння", – тут, па сутнасці, Эліот сцвярджае важнасць арыгінальнага пункту погляду паэта, як фундамента ягонага наватарства.

1922–1939 – выдавец і рэдактар часопіса "Крайтэрыён"

1922 – у "Крайтэрыёне" апублікавана паэма "Бясплодная зямля" з прысвячэннем Эзру Паўнду, "il miglior fabbro" ("майстру, вышэйшаму за мяне"), які адрэдагаваў паэму, скараціўшы яе ўдвая. Калі Эліёт пазнаёміў з паэмай Р. Олдынгтана, яшчэ ў рукапісе, той зазначыў "Мне ніколі не даводзілася чуць нічога больш магільнікавага і самагубнага" Сучаснікі ўспрынялі гэтую

Міма вязуць пазалочаную труну.

Сцішаная сястра ў блакітным і ў белым
Між цісаў, побач з садовым богам, чыя
Флейта замёрла, схіліла галаў і ажагналася знакам,
Але не сказала ні слова.

Аднак ажылі крыніцы і заспявалі птушкі
Дай выкупленне часу і дай выкупленне сну
Аснову нявымаўленага і непачутага слова

Пакуль вецер не ацярушыць тысячы шэптаў з цісу

І па выгнанні нашым

V

Калі страчанае слова страчана
Калі ўжытае слова ўжыта
Калі невымаўленае і непачутае
Слова не вымаўлена і не пачута,
Ёсць усё роўна Слова без слова, Слова
У свеце і дзеля свету;
І святло свяцілася ў цемры і свет
Бунтуючы супраць Слова усё адно круціўся
Вакол асяродку бязмоўнага Слова.

О мой народ, што Я табе зрабіў?!

Дзе адшукаецца слова, дзе
Аб'явіцца слова? Але не тут – не хапае маўчання
На моры і выспах марскіх,
На абшарах, дзе валадарэць пустыні і дзе дажджы,
Для тых што блукаюць у цемры
Ці гэта дзённы час ці начны
Праўдзівае месца і час праўдзівы не тут
Бо месца што цешыла б не існуе для тых
Каго воблік змушае ўхіліцца

цікавы верш той, які пастаянна набліжаецца да цвёрдай, нязменнай структуры, не супадаючы поўнасцю з ёю: "Вось гэты кантраст паміж устойлівасцю і заўсёднай рухавасцю, і гэтае знешне непрыкметнае ўхіленне ад аднастайнасці з'яўляецца сапраўдным жыццём верша" ("Развагі пра верлібр", 1917). Гэта дакладны і фундаментальны каментарый да ягонай паэтычнай практыкі.

Кантраст паміж устойлівасцю і заўсёднай рухавасцю тычыцца не толькі версіфікацыі гэтых радкоў. Навакольны свет Пруфрака складаецца з дакладна акрэсленых аб'ектаў, а ягоныя думкі зменлівыя, няўстойлівыя і хісткія.

Зборнік "Пруфрак" створаны паэтам у Бостане і Парыжы. Наступная нізка вершаў была напісана Эліотам у Лондане напрыканцы вайны. Тут (згодна парадаў Эзры Паўнда) ён адышоў ад вольнага верша да строгіх рыфмаваных чатырохрадкоўяў Гацье. З новай формай верша прыйшоў больш востры сатырычны напал, але разам і больш шчыльнае спалучэнне вобразаў і ідэй, нібыта Эліот кампенсаваў большую ўстойлівасць у адным накірунку большай эластычнасцю і гнуткасцю ў другім. У яго разгубленай дасціпнасці, якая збівае з панталыку, мы, здаецца, адчуваем пульс пакалення, для якога "знішчэнне, выкрыццё каштоўнасцяў нясе ў сабе пазітыўную каштоўнасць". Гэта сухія, фантасмагарычныя, вязкія вершы, якія не кранаюць істотных праблемаў быцця.

"Суіні сярод салаўёў" (1918) можа паслужыць зручным прыкладам, каб праілюстраваць метад рыфмаваных вершаў. Аповед захоўваецца неакрэсленым, дзеянне адбываецца

І часу што весяліў бы не існуе для тых
Што блукаюць у галасе і адмаўляюць голас

Ці будзе сястра ў пакрывале маліцца
За тых што блукаюць упоцемках, што цябе
Абралі і ад цябе адракліся,
Што рвуцца на часткі між часам і часам,
Між месцам і месцам,
Між словам і словам, уладай і ўладаю, што
Чакаюць у цемры? Ці будзе маліцца сястра
За дзяцей каля брамы
Якія не хочуць пайсці і не могуць маліцца:
Маліся за тых што абралі і што адракліся

О народ мой, што Я табе зрабіў?!

Ці будзе між стромкіх цісаў сястра
Маліцца за тых што яе зневажаюць
Ад страху дрыжаць і не могуць скарыцца
І ўпарцяцца ў свеце і адмаўляюць між скалаў
У апошняй пустыні паміж апошніх блакітных скалаў
У садзе пустыні ў пустыні саду
Дзе смага выплёўвае з роту ссохлае яблычнае зярнятка
О мой народ.

VI

Хоць не маю надзеі вярнуцца ізноў
Хоць не маю надзеі
Хоць не маю надзеі вярнуцца ізноў

Вагаючыся між набыткам і стратай
У пераходзе кароткім дзе скрыжаваны сны
Між нараджэннем і смерцю прыцемкі сноў скрыжаваны
(Лабгаславі мяне ойча) хоць я не жадаю жадаць гэтых рэчаў

недзе ў Паўднёвай Афрыцы, група падазроных асоб задумала нешта супраць Апенека Суіні. Магчыма, ён пазбег небяспекі. Аднак у канцы, нібыта ў фільме, вобразы сучаснасці наплывам пераходзяць у іншыя, якія ўзнікаюць з далёкага і трагічнага мінулага:

Гаспадар з кімсьці нябачным
Размаўляе каля адчыненых насцеж дзвярэй,
Салаўі спяваюць непадалёку
Кляштара Святога Сэрца,

І спявалі ў крывавым лесе,
Калі Агамемнан крычаў уголас,
І пэцкалі вадкім памётам
Адубелы зганьбаваны саван.

Агамемнан, Суіні, музыка, кроў і памёт аб'яднаныя разам; рэлігія і паэзія (адпаведна Кляштар і салаўі) заўсёды былі сведкамі адной і той самай брыдкай, жахлівай сцэны. І тым не менш, гэтыя радкі вытанчанай версіфікацыяй падкрэсліваюць не жах той самой падзеі, але яе манатоннасць. Паэтычная тэхніка тут не сродак высвятлення складанага і заблытанага чалавечага вопыту, а сродак адсланення ад яго ў накірунку штучнай аб'ектыўнасці.

Хоць гэта далёка не самыя ўдалыя паэтычныя радкі Эліота, аднак яны пераканаўча раскрываюць асноўную рысу яго лепшых твораў, якую можна вызначыць як імкненне да адчужэння, ці дэперсаналізацыі паэзіі (як сам Эліот акрэсліў гэта ў праграмным эсэ 1917 года "Традыцыя і індывідуальны талент"). Адчужэнне – гэта процівага глыбокаму пачуццю нерэальнасці, ці няпэўнай, двухсэнсоўнай рэальнасці ў асабістых эмоцыях. Персанажы, якіх Эліот стварае ў сваёй ранняй паэзіі, увасабляюць адчужэнне ў негатыўным сэнсе, бо ў іх няма трывалых сувязяў з

паэму перш за ўсё як сацыяльны дакумент, што адпавядаў іх настроям."Мы адчувалі, – пісаў А.Л. Мортан, – нарэшце з`явіўся паэт, які падзяліў нашу трывогу ад умоваў жыцця ў цяперашнім свеце і не пажадаў сцвярджаць, што ўсё ў гэтым свеце цудоўна, не ўнікнуў праўды і не ўцёк у які-небудзь штучны, цацачны свет". Другі даследчык, Дэй Л`юіс, у сярэдзіне 30-х гадоў засведчыў: "Гэтая рэч дае дакладнае ўяўленне пра настрой адукаваных людзей падчас псіхалагічнай катастрофы, што непасрэдна была выклікана сусветнай вайной. Яна засведчыла нервовае знясіленне, распад свядомасці, корпанне ў саміх сабе, нудоту, кранальныя пошукі аскепкаў разбітай веры, – усе сімптомы той псіхічнай хваробы, якая лютавала ў Еўропе" Аднак сам Эліот рашуча выступіў супраць такога вузка-сацыяльнага падыходу да сваёй паэмы і не пажадаў прызнаць сябе прадстаўніком "страчанага пакалення". "Мне не даспадобы слова "пакаленне", якое зрабілася талісманам у апошняе дзесяцігоддзе, – зазначыў ён у 1931 годзе. Калі я напісаў паэму "Бясплодная зямля", некаторыя з добразычлівых крытыкаў казалі, што я выявіў у ёй "расчараванне пакалення", аднак жа гэта – найчысцейшая лухта Магчыма, я і выявіў, як ім здаецца, іхнюю ілюзію расчаравання, але гэта было

З акна што шырока адчынена на камяністы бераг
Белыя ветразі ў моры ляцяць, да мора
Ляцяць нязломныя крылы

І страчанае сэрца мацуецца і ажывае
У страчаным бэзе і ў страчанай мове мора
І зняможаны дух развогніваецца і паўстае
За казялец пахілы і водар даўні марскі.
І патрабуе каб ажылі
Спеў жаўрукковы і ўзлёт зуйковы
Парожнія формы
Стварае сляпое вока ў браме сланковай косці
І зноў адчуваецца на губах салёны прысмак пяску

Гэта час што напружваецца між смерцю і нараджэннем
Гэта месца самоты дзе скрыжаваны тры сны
Між скалаў блакітных
Але калі галасы што сцярушацца з ціса аціхнуць
Хай адкажуць ім галасы што сцярушацца з вецця
другога ціса.

О сястра лабгадайная, маці святая, душа крыніц
і садоў,
Не дазволь каб хлуснёй мы сябе ашукалі
Навучы нас увазе і раўнавазе
Навучы нас міру
Нават між гэтых скалаў
Наш мір у Ягонай волі
Нават між гэтых скалаў

Сястра і маці,
Душа ракі і дух мора
Не дазволь каб я адасобіўся

І хай лямант мой будзе Табою пачуты.

Пераклаў
Алесь РАЗАНАЎ.

жыццём. Яны не маюць прыхільнасці да родавых каранёў і не давяраюць сваім імпульсам. Яны востра адчуваюць нейкі духоўны абсалют, але толькі ў форме яго адсутнасці, як "Цень", што падае паміж эмоцыяй і водгукам на яе ў "Парожніх людзях" (1925). Яны быццам пачуваюць сябе выгнаннікамі ў самым росквіце жыццёвых сіл, як некалі Арэст з-за свайго сутыкнення з жахлівай, але незразумелай віной, ці як героі "Пакуты Суіні" (1924–1926) і "Уз`яднання сям`і" (1939). Эліот гаворыць пра жаданне паэта пазбегнуць цяжару асабістых эмоцый; ён прыходзіць да сцвярджэння, што пад дэперсаналізацыяй хаваецца шмат самых розных адносін да жыцця – ад самадысцыпліны да абыякавасці, ці нават агіды. Яго ідэал дэперсаналізацыі – няпэўны і двухсэнсавы. Але ясна адно, што ён скіраваны на тое, каб як мага хутчэй прайсці праз надзвычай цяжкае адчуванне нерэальнасці, вызваліцца ад яго і пагрузіцца ў стан адчужанага роздуму.

У тым жа самым эсэ Эліот настойліва падкрэслівае абавязак паэта ўзняцца над сваёй асобай праз вернасць традыцыі еўрапейскай літаратуры ў цэлым, а для гэтага паэт абавязаны валодаць "гістарычным пачуццём". Гістарычнае пачуццё для Эліота – не далёкае мінулае, гэта заўсёдная ўвага да змен у літаратурных стылях і каштоўнасцях, але яно таксама азначае пастаянства і пераемнасць, адчуванне ўстойлівасці і разам з тым несупынных змен, і далей, "адчуванне пазачасавага гэтаксама, як часовага і пазачасавага разам". У сваіх пераходах ад традыцый Амерыкі да традыцый Еўропы Эліот нагадвае Генры Джэймса. Аднак Эліот

Традыцыя і індывідуальны талент

У англійскай літаратуры рэдка гавораць пра традыцыю, хоць часам гэтае слова згадваецца, калі ўпікаюць за яе адсутнасць. Мы пазбягаем ужываць назоўнік "традыцыя" і аддаем перавагу прыметніку, сцвярджаючы, што паэзія таго ці іншага творцы "традыцыйная", ці нават "занадта традыцыйная". Прынамсі, і гэтае слова сустракаецца вельмі рэдка і толькі як ганьба. Калі ж яно і мае станоўчы характар, дык з такім падтэкстам, што твор, які ўхваляецца, успрымаецца як нейкая прыемная археалагічная рэканструкцыя. Наўрад ці гэтае слова гучыць добра на англійскі слых, хіба што, калі не суадносіцца з археалагічнай навукай.

Вядома, мы пазбягаем карыстацца гэтым словам у дачыненні да жывых ці памерлых паэтаў. Кожная нацыя, кожная раса мае не толькі свой адметны творчы, але і крытычны склад розуму, і мы хутчэй заплюшчваем вочы на недахопы і хібы крытычных звычак сваіх суайчыннікаў, чым на абмежаванні іх стваральнага генія. Нам вядома (ці, прынамсі, мы лічым, што ведаем) з агромністай колькасці літаратурных крыніц пра крытычныя схільнасці ці звычкі французаў, і робім выснову (такія ўжо мы недасведчаныя людзі), што французы "больш крытычныя" за нас, а часам нават крыху ганарымся гэтым фактам, мяркуючы, нібыта французы тым самым менш эмацыянальныя і шчырыя. Магчыма, яны такія, аднак мы не павінны забывацца на тое, што і нам крытыка неабходная, як паветра, і што нам не пашкодзіла б дакладней асэнсаваць тое, што адбываецца ў нашай свядомасці і якія пачуцці агортваюць нас, калі мы чытаем кнігі – наколькі мы крытычныя ў гэтай разумовай працы. Адзін з фактаў, які высвятляецца ў гэтым працэсе, – наша памкненне, калі мы ўхваляем паэта, адзначыць такія

далёка не самым істотным у маёй задуме". Ён ставіў перад сабою больш агульныя мэты – праблемы жыцця і смерці, лёсу чалавечай цывілізацыі ў трагічных умовах XX стагоддзя. Эліот адмаўляўся мысліць межамі дзесяцігоддзяў

1923 – надрукаваў артыкул "Прызначэнне крытыкі", дзе ўдакладніў сваю пазіцыю класіцыста ў літаратуры, скіраваную супраць эпігонскай рамантычнай традыцыі "Адрозненне паміж класіцызмам і рамантызмам, з майго пункту погляду – перш за ўсё адрозненне паміж цэласнасцю і фрагментарнасцю, сталасцю і нясталасцю, упарадкаванасцю і хаосам"

1925 – надрукаваў паэму "Парожнія людзі" – фінальную частку вершаванай сімфоніі, якая пачалася з уступа – верша "Геронціян" (1919) і знайшла працяг у асноўнай частцы – паэме "Бясплодная зямля" Крытыкі называюць "Парожніх людзей" сюітай з пяці частак, дзе тэма смерці пры жыцці даведзена да канца. Руская даследчыца Г.Э. Іёнкіс, параўноўваючы "Парожніх людзей" з "Бясплоднай зямлёй", адзначала: "Знаёмыя вобразы бясплоднай зямлі: чэрап, косці, пацукі, сухая трава, аскепкі шкла, бітая цэгла, пустынная даліна – зноў узнікаюць у сюіце. Знаёмае змяшэнне стыляў, узроўняў у "Бясплоднай зямлі" джазавыя рытмы спляталіся з опернымі партыямі і харамі, тут

ідзе значна далей за Джэймса, асабліва ў разуменні адноснасці каштоўнасцяў, ён гаворыць ад імя свядомасці сваёй эпохі, абцяжаранай гістарычным і эвалюцыйным вопытам дзевятнаццатага стагоддзя і адначасова ўскладнёнай праблемай сучаснага разрыву ў культуры і веры. Ад пачуцця гісторыі і пошукаў метафізічнай рэальнасці па-за асобай Эліот шмат разважае ў сваёй паэзіі над ідэяй Часу: час як аспект індывідуальнага жыцця ці пераемнасці пакаленняў, час у адносінах да дыскрэдытаванай ідэі прагрэсу, час і бясконцасць. У паэзіі Эліота ідэя Часу мае такое самае значэнне, як ідэя Прыроды ў паэзіі рамантыкаў. Ідэя Часу латэнтна прысутнічае ў паэзіі Эліота з самага пачатку (напрыклад, у спасылках Пруфрака на Мікельанджэла і Гамлета, ці ў вышэй азначаным спалучэнні Агамемнана і Суіні). Яна выходзіць на пярэдні план у "Геронціяне" (1919), найбольш значным вершы яго другога зборніка. І надалей роздум над часам застаецца істотным аспектам ягонай паэзіі – ад "Бясплоднай зямлі" да "Чатырох квартэтаў", дзе дамінуючая ідэя Часу робіцца не толькі тэмай, але і арганізуючай структурай гэтага твора.

"Геронціян" цікавы і ў іншых аспектах. Геронціян ("маленькі старэча"), відаць, былы марак ці бізнесмен, які дайшоў да мяжы чалавечага веку ("стары, якога ягоныя справы загналі ў сонны куток"). Ён сляпы, жыве ў разбураным доме, які да таго ж яму не належыць. Геронціян разважае над сваім магчымым будучым, жыве мінулымі падарожжамі, успамінамі пра іх і ўрэшце прыходзіць да высновы, што пражыў жыццё без аніякага плёну, без ілюзій,

жа пераважаюць nursery rhymes (дзіцячыя вершыкі), пераплеценыя са словамі каталіцкай літургіі. Кароткія рыфмаваныя радкі задаюць нервовы рытм, а адсутнасць страфічных варыяцый і раўнамернасць націскаў у радках, што спалучаецца з разнастайнасцю паралельных зачынаў, надае сюіце манатоннасць, не ўласцівую "Спустошанай зямлі". Гэтая манатоннасць падкрэслівае змярцвеласць, аўтаматызм існавання "Парожніх людзей". Пазбаўленыя чалавечых якасцей, "людзі-пудзілы" сустракаюць свой канец і канец свету не лямантам ад жаху, а скуголеннем"

1927 – атрымоўвае ганаровае званне прафесара Гарвардскага універсітэта, прыняў англа каталіцызм.

1928 – у прадмове да кнігі пра тэолага Эндруса выказаў сваю знакамітую формулу, у якой вызначыў свае пазіцыі· "Класіцыст у літаратуры, раяліст у палітыцы і англа-католік у рэлігіі" Прыняў англійскае грамадзянства.

1929 – надрукаваў артыкул "Рэлігія без гуманізму", дзе сцвярджаў, што атэістычны гуманізм, які бярэ пачатак у часы Рэнесансу, – нежыццяздольны і нават разбуральны, як і ўся атэістычная цывілізацыя, што адмовілася ад Бога.

1930 – апублікаваў паэму "Попельная Серада", дзе яскрава адлюстраваны паварот Эліота да

аспекты ягонай творчасці, дзе ён менш за ўсё нагадвае каго-небудзь яшчэ. У такіх аспектах ці ў асобных мясцінах яго твораў мы робім выгляд, нібыта знаходзім нешта індывідуальнае, што вылучае гэтага мастака і складае самую сутнасць яго асобы. Мы з ухвалой адзначаем тое, чым ён адрозніваецца ад сваіх папярэднікаў, асабліва ад бліжэйшых, нам прыносіць асалоду адшукаць у ягонай творчасці нешта такое, што вылучае паэта сярод ягоных калег, робіць яго адметным. Аднак мы зусім не прынізім паэта, калі скажам, што не толькі лепшыя, але і найбольш арыгінальныя мясціны ў ягоных творах могуць быць такія, дзе ягоныя папярэднікі, паэты мінулага, пакінулі найбольш моцны след сваёй бессмяротнасці. І тут я маю на ўвазе не столькі перыяд вучнёўства паэта, але, перш за ўсё, яго поўную сталасць.

І тым не менш, калі адзіная форма наследавання складаецца з таго, каб бязглузда і баязліва ісці па шляхах, пракладзеных бліжэйшым пакаленнем, схіліўшы галаў перад яго дасягненнямі, – такая "традыцыя" безумоўна бясплённая і эпігонская. Мы ўжо не раз былі сведкамі такіх плыткіх плыняў у мастацтве, якія неўзабаве бясслаўна знікалі, як вада ў пяску, і наватарства заўсёды лепей за пустое паўтарэнне ўжо пройдзенага. Традыцыя мае больш глыбокія вытокі і значна шырэйшае значэнне. Яе немагчыма проста ўзяць у спадчыну І калі вы хочаце сапраўды авалодаць традыцыяй, вы зможаце здабыць яе праз вялікія намаганні і цяжкую працу. Яна перш за ўсё патрабуе ад мастака гістарычнага пачуцця, якое павінен абавязкова мець кожны, хто працягвае займацца паэзіяй пасля дваццаці пяці гадоў, і гістарычнае пачуццё мае перадумовай усведамленне не толькі таго, што мінулае прайшло, засталося недзе ззаду, але і яго прысутнасці ў сучасным. Гістарычнае пачуццё вымагае чалавека пісаць не толькі з абвостраным адчуваннем патрэб свайго пакалення, але і з разуменнем, што ўся еўрапейская літаратура, пачынаючы з Гамера і літаратуры яго краіны, мае аднachасовае існаванне і ўяўляе сабой дакладную паслядоўнасць і парадак. Гістарычнае пачуццё – гэта адчуванне пазачасовага гэтаксама, як часовага і пазачасовага разам, – якраз усё гэта ў сукупнасці робіць пісьменніка традыцыйным. І разам з тым яно вымагае

без веры і страсцей. У "Пруфраке" Эліот прымушае апавядальніка спалучаць свае пачуцці з думкамі, у "Геронціяне" ён робіць спробу мысліць амаль што фізічным пачуццём, якое імкнецца ахапіць няўлоўнае і мроі:

Пасля такіх ведаў, якое там
дараванне? Падумай цяпер
Гісторыя мае шмат здрадлівых
шляхоў, мудрагелістых калідораў
І праблем, уводзіць у зман,
нашэптваючы амбіцыі,
Вядзе нас марнымі жаданнямі.
Падумай цяпер.
Яна адорвае тады, калі нам гэта
ўжо непатрэбна,
І тое, што яна дае, дае з такой
гнуткай блытанінаю,
Што дадзенае не наталяе
страснага жадання. Дае надта
позна
Тое, ува што ўжо не верыш, а калі
і верыш, то гэта
Толькі ў памяці аднаўленая
страсць. Дае надта хутка
У слабыя рукі тое, пра што
думаеш, яна можа быць развеяна
Пакуль адмаўленне выклікае
страх. Падумай
Ні страх, ні храбрасць не
выратуюць нас. Пачварныя грахі
Гадуюцца нашым гераізмам.
Дабрачыннасці
Прыходзяць да нас, дзякуючы
нашым нахабным злачынствам.
Гэтыя слёзы капаюць з дрэва,
якое нясе лютасць.

Гэты ўрывак з яго жывой гульнёй гукаў, метафар і ідэй не толькі паказвае, як добра засвоіў Эліот урокі якабінскіх драматургаў, але і сведчыць пра тое, што ён разумеў у сваёй практыцы пад "метафізічнай" структурай верша, якую ён характарызаваў як "дакладнае эмацыянальнае асэнсаванне думкі, пераўтварэнне думкі ў пачуццё". Яго тэндэнцыя да драматызацыі паэзіі спалучаец-

ад пісьменніка найбольш востра адчуваць сваё адметнае месца як у часе наогул, так і ў сучаснасці.

Ніводзін паэт, ніводзін майстра ў любым з мастацтваў не вычэрпвае сваю значнасць сам па сабе. Ягоная значнасць ацэньваецца ў адносінах да паэтаў і мастакоў мінулага. Нельга ацаніць яго аднаго, не супаставіўшы яго па кантрасту з папярэднікамі, ці не параўнаўшы яго з імі. Я маю на ўвазе прынцып эстэтычнай, а не толькі гістарычнай крытыкі. Неабходнасць таго, што ён павінен дапасавацца да сваіх папярэднікаў, адпавядаць ім, – не аднабаковая: калі з'яўляецца новы твор мастацтва, ён уплывае аднachасова на ўсе іншыя мастацкія творы, якія папярэднічалі яму Існуючыя помнікі мастацтва ствараюць ідэальны парадак, узгадняюцца паміж сабой, але і гэты парадак непазбежна мяняецца са з'яўленнем сярод іх новага (сапраўды новага) мастацкага твора. І цяпер ужо, каб аднавіць дасканалую паслядоўнасць мастацкіх твораў, увесь папярэдні парадак абавязкова павінен змяніцца, хоць бы крышачку, і таму каштоўнасці кожнага мастацкага твора ў адносінах да ўсіх астатніх твораў зноў прыстасоўваюцца і ўтвараюць паміж сабой новую ўзгодненасць. Той, хто пагодзіцца з гэтай ідэяй парадку, як формай існавання еўрапейскай і англійскай літаратур, не палічыць абсурдным тое, што мінулае павінна мяняцца пад уздзеяннем сучаснага, гэтаксама, як і сучаснае кіруецца ў сваім развіцці мінулым. Паэт, які ўсвядоміў гэта, непазбежна адчуе вялікі цяжар адказнасці.

У пэўным сэнсе ён павінен усведамляць, што яго непазбежна будуць судзіць па стандартах мінулага. Я маю на ўвазе судзіць, а не ампутаваць, ацэньваючы, благі ён ці добры, горшы ці лепшы за нябожчыкаў, і, вядома ж, не па канонах крытыкаў мінулага. Гэты суд – параўнанне, калі дзве рэчы вымяраюцца адна адною Адпавядаць мінуламу для новага твора наогул не азначае проста дапасавацца да існуючага парадку, бо ў такім разе ён не быў бы наватарскім і таму не сапраўды мастацкім увогуле І мы не сцвярджаем, што новы твор больш каштоўны, бо ён прыстасаваўся, але такое прыстасаванне – іспыт яго каштоўнасці, своеасаблівы тэст на сапраўднасць, калі ён можа павольна і паступова дапасавацца да літаратурнай традыцыі, паколькі ніхто з нас не можа ў гэтым быць беспамылковым суддзёй. Мы

рэлігіі, які паўплываў на вобразную структуру паэмы і выявіўся ў яе літургічным гучанні. Попельная серада – першы дзень вялікага посту ў католікаў Падчас царкоўнай цырымоніі пастар накрэслівае попелам крыж на лобе таго, хто каецца, і вымаўляе словы з Бібліі: "Памятай, о чалавек, што ты прах і ў прах вернешся". Але Эліот пераасэнсоўвае значэнне літургіі. попельны крыж у яго сімвалізуе далучэнне да царквы і праз яе – да вечнасці. Шэсць частак паэмы ствараюць арганічнае адзінства, настрой іх змяняецца ад адчаю і самаадрачэння да пакоры і надзеі

1933 – выйшла ў свет кніга літаратурна-крытычных артыкулаў "Прызначэнне паэзіі і прызначэнне крытыкі"

З 1935 – дырэктар выдавецкай фірмы "Фейбер энд Фейбер"

1935 – на фестывалі ў Кентэрберы пастаўлена яго першая вершаваная драма "Забойства ў саборы"

1936 – надрукаваў артыкул "Камунізм і міжнародны парадак", які засведчыў цвярозы і аб'ектыўны падыход Эліота да дактрыны Карла Маркса: "Ёсць надзвычай сур'ёзныя рэчы, адносна якіх не можа быць ніякіх спрэчак. Сучасная сістэма працуе нездавальняюча, і ўсё болей і болей людзей схільныя лічыць, што яна здавальняюча не працавала ніколі. Кожны, хто сур'ёзна заклапочаны гэтым, не можа не прасякнуцца павагаю

ца з тэндэнцыяй да ловаў ідэі ў момант яе кантакта з пачуццямі.

І ўсё-такі гэты верш як цэлае страчвае раўнавагу там, дзе ён робіцца лішне драматычным. Канцэнтрацыя ў свядомасці Геронціяна назойлівага, рытарычнага імператыву "Думай цяпер" гіпнатызуе сябе сваім адчаем, "калідоры" вядуць героя да ўласнага кашмару (як вуліцы ў "Пруфраку"), да туману ірэальнасці, дзе ён страчвае сваю ідэнтычнасць. Ён зліваецца з усім чалавецтвам тымі памылкамі, якія робіць гісторыя; аднак потым спрэчка збочвае, калі герой згадвае пра першародны грэх. Але тут няма дакладнага ўзаемадзеяння паміж асабістымі ўспамінамі, якія ён толькі што нагадаў (непасрэдныя аб'екты яго злачынных "ведаў"), яны – самі па сабе проста дзёрзкія, але трывіяльныя фрагменты, якія не робяцца "аб'ектыўнымі карэлятамі" пачуццяў Геронціяна ў дачыненні да гісторыі. Тым не менш, яго адчай уяўляе сабой нешта большае за выбух асабістых пачуццяў. Інтымны і рытарычны элементы ў вершы спалучаюцца неарганічна.

Эліот мог бы дасягнуць іншага эфекту, калі б ён захацеў прадставіць Геронціяна як пэўны характар з адметнымі рысамі і адметнай гісторыяй. Аднак ён яўна неахвотна вядзе апавяданне пра сутнасць прычын і вынікаў. Ён праходзіць паўз іх, як прадвызначаных Гісторыяй:

пакуль свет рухаецца
З жаданнем, па сваіх металічных
рэйках
Часу мінулага і часу будучага.
("Бёрнт Нортан")

Эліот ухваляе "Уліса" за тое, што гэты раман надае "значнасць бясконцай панараме

да працаў Карла Маркса. Вядома, цытуюць іх куды болей, як чытаюць, і ўсё-такі сіла Маркса надта вялікая, а яго аналіз вельмі глыбокі, таму любому яго чытачу, калі яму не ўласцівыя, з аднаго боку, глыбокія перакананні, а з другога – шчырая рэлігійнасць, відаць, надта цяжка не падзяляць высноў яго вучэння". У Эліота былі абедзве гэтыя якасці, каб не падпасці пад уплыў рэвалюцыйных высноў Карла Маркса, хоць у "чырвоныя трыццатыя гады" многія з інтэлектуалаў Захаду не пазбеглі гэтага.

1939 – пастаўлена драма у вершах "Уз`яднанне сям`і", асобным выданнем выйшла ў свет кніга вершаў для дзяцей "Папулярная навука пра кошак, напісаная старым Апосумам", якая складалася з 14 вершаў Стары Апосум – літаратурны псеўданім Эліота, які яму даў Эзра Паўнд з-за ягонай здольнасці зліваццa з фонам, нібы апосум, як у асабістых паводзінах, так і ў літаратурнай творчасці. На беларускую мову верш "Макавіці" з гэтай кнігі бліскуча пераклаў Язэп Семяжон.

1943 – асобным выданнем выйшла кніга "Чатыры квартэты" (напісаная ў 1935 – 1942) – лірычны вынік паэтычнай дзейнасці Эліота. Пасля гэтай кнігі ён, па сутнасці, не пісаў болей чыста лірычных твораў, засяродзіўшыся на стварэнні некалькіх драм у вершах, у якіх распрацоўваліся рэлігійныя

сцвярджаем: новы твор, здаецца, упісваецца ў традыцыю, і, магчыма, ён арыгінальны, ці ён зможа ў яе ўпісацца, аднак наўрад ці мы здольны сцвярджаць тое ці іншае напэўна і беспамылкова.

Разгледзім наступныя аспекты адносін паэта да мінулага: мастак не можа, па-першае, ставіцца да мінулага, як да лямпы, ці непрадузятага аб'ектыўнага ліхтара, ні, па-другое, настройваць сябе цалкам на аднаго ці двух майстроў, якімі захапляецца, ні, па-трэцяе, нацэльваць сябе цалкам на які-небудзь пэўны перыяд. Першы шлях непрымальны, другі – важны этап у юнацкі перыяд творчасці, а трэці – ухвальны і ў вышэйшай ступені пажаданы дадатак. Паэт павінен дакладна вызначыць галоўны напрамак у мінулым, які неабавязкова праходзіць праз майстроў з найбольш выдатнымі рэпутацыямі. Ён павінен усвядоміць бясспрэчны факт, што само па сабе мастацтва ніколі не ўдасканальваецца, змяняецца толькі матэрыял, якім яно карыстаецца. Ён павінен ведаць, што агульнаеўрапейская і нацыянальная свядомасць, якую ён з часам набывае, намнога куды больш важная, чым яго асабістая, і гэтая надасабовая свядомасць мяняецца і развіваецца, нічога не адкідваючы en route[1] – ні Шэкспіра, ні Гамера, ні наскальныя малюнкі Мадленскай культуры[2]. І гэтае развіццё (магчыма, робіцца вытанчаным, напэўна, больш ускладненым), аднак, з пункту погляду мастака, – ніякае не ўдасканаленне, не прагрэс. Бадай што, нават не ўдасканаленне з пункту погляду псіхолага да такой ступені, як мы сабе ўяўляем, пэўна, у рэшце рэшт гэты прагрэс заснаваны толькі на дасягненнях у галіне эканомікі і тэхнікі. Аднак розніца паміж сучасным і мінулым у тым, што ўсведамленне сучаснасці – гэта асэнсаванне мінулага належным чынам і ў такой ступені, якіх яно само дасягнуць не можа.

Нехта[3] заўважыў: "Мёртвыя пісьменнікі далёкія ад нас, бо мы ведаем намнога болей, як ведалі яны". Слушна сказана. Але ж яны такія, якімі мы іх ведаем.

Я ўсведамляю звычайнае пярэчанне таму, што ўяўляе сабой частку маёй праграмы паэтычнага métier.[4] Пярэчанне гэтае ў тым, што мая дактрына патрабуе надта высокай і глыбокай эрудыцыі (вучонасці), што лёгка можна абвергнуць, калі звярнуцца да жыцця паэтаў любога

пыхлівасці, блытаніны і анархіі, якой з`яўляецца сучасная гісторыя", асабліва захапленне ў яго выклікае тое, што Джойс карыстаецца аналогіямі, узятымі з міфаў, і ўнікае "апавядальнага метаду". Абыякавасць Эліота да апавядальнасці – гэта яшчэ адзін аспект у яго пошуках дэперсаналізацыі паэзіі.

***

У сваіх крытычных эсэ, асабліва ў ранніх, Эліот перш за ўсё быў заклапочаны (і меў рацыю) сваімі практычнымі інтарэсамі як паэт. Ён бліскучы і дакладны, калі дэкларуе свой уласны густ ці калі мае справу з вершаскладаннем альбо пэўнымі аспектамі паэтычнай мовы. Аднак ён робіцца цьмяным і непаслядоўным, калі закранае паэтычную творчасць у цэлым ці стаўленне паэта да жыцця, пры гэтым часта хавае сваю няпэўнасць пад знарок з'едлівым ці нават дагматычным тонам. Таму яго крытычныя выказванні даволі ненадзейны інструмент для асэнсавання яго ўласнай паэзіі і яшчэ больш няпэўны для аналізу творчасці іншых паэтаў.

Хоць ён аднойчы абвясціў сябе класіцыстам, яго погляды на паэзію караняцца ў дзевятнаццатым стагоддзі, яго эстэтычныя перакананні звязаны з Флаберам і Бадлерам, з іхнімі французскімі паслядоўнікамі; яны складваліся пад непасрэдным уздзеяннем Ірвінга Бэбіта і Сантаяны ў Гарвардзе, Эзры Паўнда і Т.Э. Х'юма ў Лондане. Уплыў Флабера на дактрыну дэперсаналізацыі выяўляецца там, дзе Эліот сцвярджае (як у эсэ пра традыцыю), што розум паэта павінен заставацца "інертным" і "нейтральным" у адносінах да тэматыкі, захоўваць прагал

пантэона. Таксама сцвярджаюць, што празмерная эрудыцыя і вучонасць марнуюць ці скажаюць паэтычны талент. Тым не менш мы глыбока перакананыя, што паэт абавязаны ведаць як мага болей. Нельга дзеля ўяўнай шкоды для непасрэднасці і шчырасці ягоных пачуццяў абмяжоўваць яго веды і лічыць, што дастаткова, калі іх можна скарыстаць толькі для здачы іспытаў, ці пустапарожняй балбатні ў гасцёўнях, ці як вычварныя сродкі самарэкламы. Некаторыя могуць хутка засвойваць неабходныя веды, менш здольныя павінны дзеля гэтага шчыра папрацаваць і прыкласці шмат намаганняў. Шэкспір узяў з гісторыі Плутарха больш істотныя веды, чым большасць чытачоў змаглі б атрымаць з усяго багацця бібліятэкі Брытанскага музея. Мы настойваем, што паэт павінен развіваць і ўдасканальваць сваё веданне мінулага на працягу ўсяго свайго творчага шляху.

Развіццё паэта – у пастаянным падаўленні сябе, бо ён дамагаецца мэты вышэйшай за сябе самога. Прагрэс мастака – у пастаянным самаахвяраванні, у пастаянным адмаўленні ад сваёй асобы.

Застаецца толькі вызначыць сам працэс дэперсаналізацыі і яго адносіны да сутнасці традыцыі. Можна зазначыць, што толькі дзякуючы дэперсаналізацыі мастацтва можа наблізіцца да навукі. Таму я запрашаю вас паразважаць над аналагічным працэсам, які мае месца, калі тонкая нітка плаціны памяшчаецца ў камеру з кіслародам і двухвокісам серы.

II

Аб'ектыўная крытыка і праніклівая ацэнка скіраваныя не на паэта, а на ягоную паэзію. Калі мы прыслухаемся да бязладных крыкаў газетных крытыкаў і да ціхіх водгукаў на лямант публікі, то мы пачуем шмат прозвішчаў. Калі ж мы імкнемся не да афіцыйных звестак, а да асалоды ад паэзіі, то рэдка напаткаем твор сапраўднай паэзіі. У першым раздзеле я спрабаваў высветліць значэнне ўзаемасувязяў паміж творамі мінулага і сучаснасці і высунуў канцэпцыю паэзіі як жывога адзінства ўсіх мастацкіх твораў, напісаных раней. Другі аспект гэтай надасабовай тэорыі паэзіі – яе

праблемы. Паводле трапнага вызначэння прафесара Маскоўскага універсітэта Р.М. Самарына, "Чатыры квартэты" – "апошні твор ягонай журботнай і насмешлівай музы, якая зноў аплакала лёс неразумна пабудаванага грамадства, у якім так цяжка і жахліва жывецца людзям".

1945 – апублікавана эсэ "Сацыяльнае прызначэнне паэзіі", дзе Эліот абвясціў, што абавязак паэта перад грамадствам "толькі ўскосна з`яўляецца доўгам перад народам, перш за ўсё – гэта абавязак перад сваёй роднай мовай: абавязак, па-першае, захаваць гэтую мову, а па-другое, яе ўдасканаліць і ўзбагаціць"

1948 – прысуджана Нобелеўская прэмія ў галіне літаратуры, узнагароджаны брытанскім ордэнам "За заслугі".

1950 – напісана драма ў вершах "Вечарынка з кактэйлямі"

1954 – створана драма ў вершах "Канфедэнцыяльная асоба"

1957 – выйшаў у свет зборнік літаратурна-крытычных артыкулаў "Пра паэзію і паэтаў"

1958 – пастаўлена драма ў вершах "Заслужаны дзяржаўны дзеяч".

1959 – жэніцца ў другі раз.

1965 – памёр і пахаваны ў Лондане.

Падрыхтаваў
Вадзім НЕБЫШЫНЕЦ.

паміж "чалавекам, які пакутуе, і розумам, які стварае", ці яшчэ там, дзе ён параўноўвае літаратуру з навукай (Эліот назваў метад стварэння "Уліса" "навуковым адкрыццём"). Уплыў Бадлера і яго паслядоўнікаў моцны як у маральнай атмасферы паэзіі Эліота, так і ў асаблівасцях паэтычнай сімволікі, выкарыстанні міфалагічных і літаратурных паралелізмаў і алюзій, эмацыянальнай афарбоўцы і музычнасці вершаў.

Паэтычны свет Бадлера складаецца з "лясоў сімвалаў". Ягоныя вобразы арганічна спалучаюць водгукі разнастайных пачуццёвых уражанняў: яны высвечваюць схаванае адзінства рэальнага і ідэальнага. І Малармэ сцвярджае, што паэт можа пранікнуць у таямнічы асяродак рэчаў шляхам і з дапамогай не паняційных якасцяў слоў, а праз музыку. Эліот ідзе тым жа самым шляхам. Ён захапляецца майстэрствам Бадлера ствараць "вобразы жахлівага жыцця вялізных метраполій, даводзіць іх да высокага напалу – паказваючы іх такімі, якія яны ёсць у сапраўднасці, і адначасова – як нешта большае, чым рэальныя вобразы"; а ў Дантэ ён падкрэсліваў фізічную непасрэднасць алегорыі: "У Дантэ візуальнае ўяўленне у тым сэнсе, што ён жыў у такі час, калі людзі папраўдзе бачылі прывіды". Эліот хутчэй робіць націск на пачуццёвым разуменні, чым на візуальным як такім, бо паўсюль ён сцвярджае, як і Малармэ, што "слыхавое ўяўленне" паэта можа прайсці праз умоўнасці мовы, акумуляваныя гісторыяй, каб заглыбіцца да "найбольш прымітыўных уяўленняў", якія пранікаюць значна ніжэй усіх узроўняў свядомасці... у

адносіны да самога аўтара. І я пазначыў па аналогіі, што розніца ў свядомасці сталага паэта і пачаткоўца не ў ацэнцы "асобы", іх паэтычных індывідуальнасцяў, не абавязкова ў тым, што сталы паэт больш цікавы, бо ў яго ёсць "шмат што сказаць", але ў тым, што ён больш дасканалы медыум, у якім адметныя і больш разнастайныя пачуцці могуць стварацць новыя камбінацыі.

Я імкнуўся давесці гэта з дапамогай аналогіі з каталізатарам. Калі два вышэй памянёныя газы змешваюцца ў прысутнасці плацінавай ніці, яны ўтвараюць серную кіслату Гэтая рэакцыя адбываецца толькі ў прысутнасці плаціны, аднак нанава створаная кіслата не змяшчае ні каліва плаціны, і сама плаціна не падвяргаецца ніякаму ўздзеянню, яна застаецца інертнай, нейтральнай і нязменнай

Свядомасць паэта гэта плаціна Яна можа часткова ці поўнасцю засяроджвацца на жыццёвым вопыце самога чалавека, аднак, чым больш дасканалы мастак, тым больш адрозніваецца ў ім чалавек, які пакутуе, і розум, які стварае Яго больш дасканалая стваральная свядомасць перарабляе ягоныя страсці, якія з'яўляюцца для яго толькі матэрыялам.

Жыццёвы вопыт паэта, як вы заўважыце далей, складаецца з элементаў, якія ўзаемадзейнічаюць у прысутнасці каталізатара і падзяляюцца на два віды – эмоцыі і пачуцці. Уздзеянне мастацкага твора на асобу, якая мае ад яго асалоду, адрозніваецца ад усякіх іншых жыццёвых уражанняў, не звязаных з мастацтвам. Гэтае ўздзеянне можа нарадзіцца ад адной эмоцыі, ці спалучэння некалькіх; і разнастайныя пачуцці, уласцівыя пісьменніку і выказаныя ў асобных словах, фразах ці вобразах, таксама могуць прысутнічаць, каб стварыць канчатковы вынік. Сапраўдная паэзія наогул можа быць створана без прамога выкарыстання якіх бы там ні было эмоцый, з дапамогай толькі пачуццяў Песня XV-я з "Апраметнай" (сустрэча Дантэ са сваім настаўнікам Брунета Лаціні) пабудаваная толькі на эмоцыі, зразумелай з сітуацыі, аднак выключнае ўздзеянне, як і ва ўсякім мастацкім творы, дасягаецца дзякуючы адметнай складанасці дэталяў. Апошні катрэн стварае вобраз і адпаведнае пачуццё, якое не вынікае проста з таго, што адбываецца папярэдне, але якое прысутнічае ў свядомасці паэта да таго часу, пакуль пэўнае спалучэнне іншых элементаў не выклікала гэтае пачуццё да жыцця і не злілося з ім. Фактычна свядомасць паэта – гэта сховішча для назапашвання і захавання шматлікіх пачуццяў, фразаў, вобразаў, якія застаюцца там, пакуль неабходныя элементы не аб'ядноюцца, каб стварыць новае спалучэнне.

Калі вы супаставіце некалькі ўзораў сапраўднай паэзіі, вы пераканаецеся, якая разнастайнасць гэтых тыпаў камбінацый і як напоўэтычны крытэрый "узвышанасці" (узнёсласці) зусім не адпавядае іх сутнасці, бо тут мае значэнне не сіла эмоцый ці іх кампанентаў, але інтэнсіўнасць самога мастацкага працэсу, напружанасць ці ўціск, так бы мовіць, пад уздзеяннем якога адбываецца гэтае спалучэнне, гэты сінтэз. У эпізодзе з Паола і Францэскай выкарыстаны пэўныя эмоцыі, аднак інтэнсіўнасць паэзіі – штосьці зусім іншае, яна адрозніваецца ад інтэнсіўнасці тых уражанняў, якія выкліканы аналагічнымі жыццёвымі абставінамі Больш таго, гэты эпізод не больш драматычны, чым падарожжа

пошуках пачатку і канца". Гэтаксама ён лічыў, што сапраўдная функцыя паэзіі ў паэтычнай драме – "трымацца мяжы тых пачуццяў, якія можна выказаць толькі ў музыцы – такім чынам падрыхтоўваючы аўдыторыю да рэлігійнага пранікнення, якое праходзіць праз відовішча чалавека дзеяння". Тут Эліот адыходзіць ад Малармэ з яго культам чыстага мастацтва ў тым, што разглядае паэзію як дадатак да рэлігіі, а не як яе падмену. Аднак, што тычыцца паэзіі ў яе ўласных межах, ён выказвае наступны пункт погляду: паэт асэнсоўвае тое, што ляжыць ніжэй ці вышэй практычнай свядомасці шляхам актывізацыі пачуццяў, якія ўключаюць яго водгук на мову, і такое ўспрыманне, крышталізаванае ў мове, настолькі адрозніваецца ад асобы пісьменніка ў звычайным жыцці, наколькі адрозніваюцца ад будзённых з'яў містычныя прывіды, ці адкрыццё вучонага. Тое, што Эліот пакідае нявыказаным у сваіх сцвярджэннях, мае дачыненне да свядомасці паэта.

На першы погляд здаецца, што Эліот ацэньвае інтэлект і пачуцці паэта аднолькава – "пераўвасабленне думкі ў пачуцці". Але ён заўсёды сцвярджаў, што пачуцці для паэта – надзейныя вытокі яго творчасці, у той час як інтэлект не мае непасрэднага дачынення да паэзіі. У адным месцы ён піша, што "найбольш глыбокія ідэі" маюць "якасць успрымацца пачуццямі", таму такія паэты, як Дон ці Малармэ выкарыстоўваюць філасофскія развaжанні толькі для таго, каб "узмацніць сваю эмацыянальную сілу", не зважаючы на змест філасофскіх развaг і асабліва не клапоцячыся пра іх паслядоўнасць. У сваім эсэ

Уліса з Песні XXVI-й, якое не мае непасрэднага дачынення да эмоцый Існуе вялікая разнастайнасць у працэсе пераўвасаблення эмоцый: забойства Агамемнана ці смяротныя пакуты Атэлы значна бліжэй па мастацкім эфекце ў рэальным жыцці, чым сцэны з Дантэ. У "Агамемнане" мастацкая эмоцыя набліжаецца да жыццёвай эмоцыі самога гледача, а ў "Атэла" – да эмоцыі самога героя. Аднак розніца паміж мастацтвам і рэальнай жыццёвай падзеяй заўсёды абсалютная. Спалучанасць усіх элементаў у сцэне забойства Агамемнана, пэўна, такая самая складаная, як і апісанні прыгодаў Уліса. У тым і другім выпадках адбыўся сінтэз розных элементаў. Ода Кітса змяшчае шмат пачуццяў, якія не маюць асаблівага дачынення да салаўя, але, магчыма, часткова з-за свайго мілагучнага імя, а часткова дзякуючы высокай паэтычнай рэпутацыі гэтай птушкі, салавей паспрыяў аб'яднанню розных пачуццяў у гэтым творы.

Пункт погляду, які я спрабую аспрэчыць, магчыма, звязаны з метафізічнай тэорыяй субстанцыяльнага адзінства душы, бо я маю на ўвазе, што паэт валодае не "індывідуальнасцю", якую трэба выказаць у паэзіі, але ён – асаблівы медыум, і толькі медыум, а не асоба, у якой уяўленні і жыццёвы вопыт аб'ядноўваюцца ў нечаканым і асаблівым спалучэнні. Уяўленні і жыццёвы вопыт, якія важныя для паэта як чалавека, могуць адсутнічаць у ягонай паэзіі, а тыя, якія робяцца значнымі ў паэзіі, могуць адыгрываць зусім мізэрную ролю для яго як асобы.

Я працытую ўрывак, дастаткова малавядомы, каб выклікаць свежыя ўражанні ў святле – ці ў цемры – гэтых назіранняў·

And now methinks I could even chide myself
For doating on her beauty, though her death
Shall be revenged after no common action.
Does the silkworm expend her yellow labours
For thee? For thee does she undo herself?
Are lordships sold to maintain ladyships
For the poor benefit of a bewildering minute?
Why does yon fellow falsify highways,
And put his life between the judges lips,
To refine such a thing – keeps horse and men
To beat their valours for her? [5]

Літаральны пераклад:

І цяпер, па-мойму, я не мог бы нават упікнуць сябе
За тое, што ад шчырай душы кахаў яе прыгажосць, хоць смерць яе
Зусім невыпадковая, будзе адпомшчана.
Хіба тутавы чарвяк шчыруе над сваёй жоўтаю ніццю

"Шэкспір і стаіцызм у Сэнекі" (1927) ён сцвярджае, што "паэт, які "мысліць", – гэта паэт, які здольны адшукаць эмацыянальны эквівалент думкі", што выглядае даволі пераканальна. "Але, – працягвае Эліот, – ён не абавязкова зацікаўлены ў думцы самой па сабе", што здаецца амаль абсурдным. Аднак, "у сапраўднасці ні Шэкспір, ні Дантэ не займаліся філасофскімі развaжаннямі", хоць Дантэ абапіраўся на вышэйшую філасофію – на дактрыну Святога Томаша – "у чым яму проста пашанцавала", і так званыя філасофскія развaгі для абодвух паэтаў – проста "плынь думкі іхняга часу, матэрыял, якім яны мусілі карыстацца для выказвання сваіх пачуццяў".

Тут Эліот выявіў даволі высокі эстэтычны густ, адзначыўшы розніцу паміж Браўнінгам і Дантэ. Аднак асноўны пафас гэтага выказвання (што можна дапусціць з вялікай доляй верагоднасці) зыходзіць непасрэдна ці апасрэдавана ад яго папярэднікаў і вынікае з канцэпцыі аб'ядноўваючай сілы паэта, якую выказаў Кольрыдж, і канцэпцыі шматграннай пачуццёвасці ў Бадлера і Рэмі дэ Гурмона. Эліот развіў далей гэтыя канцэпцыі сваіх папярэднікаў, абсалютазаваўшы альтэрнатыву паміж парадкам і хаосам, падкрэсліўшы, што паэт дасягае ўпарадкавання праз нейкі асаблівы ўнутраны механізм. Замест таго, каб адзначыць сапраўдную паэтычную сілу такога паэта, як Дон, – сілу канцэнтрацыі пачуццяў, Эліот зводзіць паэтычную творчасць да свайго роду магічнага трукацтва. Відаць, тут ён адштурхоўваўся ад перакананняў рамантыкаў, да якіх заўсёды ставіўся адмоўна. Неяк ён абвясціў, што разглядае паэзію як "вышэйшую асалоду".

Дзеля цябе? Дзеля цябе хіба ён забівае сябе?
Хіба мы марнуем нашыя тытулы і багацці дзеля вашай міласці,
Дзеля мізэрнага хараства няпэўнай хвіліны?
Чаму той хлопец дае фальшывыя клятвы
І аддае сваё жыццё ў вусны суддзі,
Каб апраўдацца ў вачах сяброў? Трымае коней і людзей
Каб яны доблесна змагаліся за яе?..

У гэтым урыўку (зразумела, ён выхаплены з кантэксту) ёсць спалучэнне станоўчых і адмоўных эмоцый: здзіўляючае захапленне прыгажосцю і такое ж самае моцнае замілаванне пачварнасцю, якая супрацьстаіць прыгажосці і разбурае яе. Гэтая раўнавага супрацьлеглых эмоцый стварае драматычную сітуацыю, пра якую ідзе гаворка, але толькі сітуацыі недастаткова. Гэта ёсць, так бы мовіць, толькі структурная эмоцыя, якая вынікае з драматычнай сітуацыі. Аднак агульны эфект, асноўны тон, дасягаецца тым фактам, што шмат імгненных пачуццяў, звязаных з гэтай эмоцыяй (знешне амаль непрыкметна), змешваюцца з ёю, каб стварыць новую мастацкую эмоцыю.

Паэт у пэўнай ступені выдатны ці цікавы не сваімі асабістымі эмоцыямі – эмоцыямі, выкліканымі пэўнымі выпадкамі ў ягоным жыцці. Яго асабістыя эмоцыі могуць быць звычайнымі, грубымі ці прымітыўнымі і не заслугоўваць аніякай увагі. Эмоцыі ў паэзіі – рэч надта складаная, але не падобная на складанасць эмоцый людзей, якія здатныя на вельмі складаныя, глыбокія і незвычайныя эмоцыі ў жыцці. Адна дзіўная памылка адносна паэзіі – гэта шукаць новых чалавечых пачуццяў, каб іх выказаць у творах. Такое адшукванне навізны памылковае, бо справа зусім не ў гэтым. Задача паэта не шукаць новыя пачуцці, а, карыстаючыся звычайнымі, надаваць ім паэтычную форму, выказваць такія пачуцці, якіх наогул няма ў звычайных эмоцыях. І ў паэзіі спатрэбяцца нават такія эмоцыі, якіх паэт ніколі не выяўляў у сваім жыцці. Таму мы павінны зазначыць, што формула – "эмоцыі, узгаданыя ў спакоі"[6] – не адпавядае зусім сутнасці паэтычнай творчасці. Таму што гэта не эмоцыя, не ўспамін пра яе і, калі быць дакладным, зусім не спакой Гэта поўная засяроджанасць і штосьці новае, якое вынікае з гэтай канцэнтрацыі, дзякуючы агромністаму вопыту, які для асобы творчай і актыўнай зусім не будзе здавацца жыццёвым вопытам; гэтая засяроджанасць не прыходзіць свядома ці наўмысна, згодна волі паэта. Паэт не згадвае свае мінулыя ўражанні, а яны ў атмасферы "спакою" (у тым сэнсе, што гэта працэс несвядомы) нарэшце яднаюцца. Аднак гэта, вядома, далёка не ўсё. Шмат чаго пры стварэнні паэзіі павінна быць свядомым і мэтанакіраваным. У сапраўднасці благі паэт звычайна дзейнічае несвядома там, дзе трэба дзейнічаць свядома, і наадварот Абедзве памылкі вымушаюць яго звяртацца да "асабістага". Паэзія – не шчырае выказванне эмоцый, але ўхіленне ад іх, не выказванне індывідуальнасці, а ўцёкі ад яе Аднак вядома, што толькі той, хто мае індывідуальнасць і эмоцыі, ведае, як гэта цяжка і пакутліва пазбягаць іх выказвання ў паэзіі.

III

Несумненна, розум мае больш боскую прыроду і менш падуладны страсцям.
Арыстоцель

Я наўмысна пакінуў гэты артыкул на памежжы метафізікі і містыцызму і абмежаваўся толькі такімі высновамі, якія могуць быць карыснымі для тых, хто цікавіцца паэзіяй і адчувае за яе адказнасць. Перанесці цікавасць ад паэта да паэзіі – высакародная мэта, бо яна вядзе да больш дакладнай ацэнкі паэзіі, як добрай, так і благой. Ёсць шмат людзей, каму даспадобы выказванне ў вершы шчырых эмоцый, і значна меней тых, хто здольны ацаніць яго тэхнічную дасканаласць і паэтычнае майстэрства. І толькі нешматлікія ведаюць, што паэзія – гэта не выказванне значных эмоцый і што эмоцыі і вершы жывуць сваім жыццём і не маюць адносін да асабістай біяграфіі паэта Эмоцыя ў мастацтве – надасабовая. І паэт не можа дасягнуць гэтай адчужанасці, не падпарадкаваўшы сябе цалкам працы над паэтычным творам. І ён да таго часу не ведае задачы, пакуль жыве толькі ў сучаснасці, але не ў сучасны момант мінулага, пакуль усведамляе толькі тое, што памерла, але не ўсведамляе тое, што ўжо нарадзілася.

Каментарыі

Артыкул "Традыцыя і індывідуальны талент" напісаны ў 1917 годзе, надрукаваны ў вераснёўскім і снежаньскім нумарах часопіса "Эгаіст" за 1919 год, потым Эліот змясціў артыкул у зборніку "Свяшчэнны лес" (1920).

[1] **en route (*фр.*) – па дарозе.**
[2] **Мадленская культура – культура позняга (верхняга) палеаліту (першыя знаходкі былі зроблены ў 60-я гады XIX стагоддзя ў гроце Ла-Мадлен у дэпартаменце Дардонь (Францыя).**
[3] **Нехта – маецца на ўвазе французскі літаратурны крытык Рэмі дэ Гурмон, урывак узяты з яго артыкула "Традыцыя і іншыя рэчы", апублікаванага ў часопісе "Эгаіст" (15 ліпеня 1914 года) у перакладзе Рычарда Олдынгтана.**
[4] **métier (*фр.*) – рамяство.**
[5] **And now methinks... for her? (*англ.*) – цытата з «Трагедыі мсціўцы» (1607) англійскага драматурга Сірыта Тэрнера (1575–1626).**
[6] **"эмоцыі, узгаданыя ў спакоі" – цытата з прадмовы У. Вордсварта да другога выдання зборніка "Лірычныя балады" У. Вордсварта і С.Т.Кольрыджа.**

Пераклаў з англійскай
Вадзім НЕБЫШЫНЕЦ.

Але, на нашу думку, значна бліжэй да сапраўднага разумення добрай паэзіі (і да традыцыі класіцызму гэтаксама) сцвярджэнне Вордсварта: паэзія – гэта "спантанны выбух моцнага пачуцця" ў чалавеку, які "валодае большай, як у звычайнага чалавека, арганічнай пачуццёвасцю і разам з тым здольны мысліць глыбока і паслядоўна", ці нават вызначэнне Арнольда, які назваў сапраўдную паэзію "крытыкай жыцця".

***

Самае істотнае для паэта, казаў Эліот, – гэта прывід "нуды, жаху, і славы" ("Прызначэнне паэзіі", 1933). У яго ўласнай паэзіі адсутнічала "крытыка жыцця", бо ён быў надта глыбока апантаны жахам і нудою. Яму неставала маральнага спачування, як у Бадлера, ці сімпатыі да чалавека, як у Джэрарда Мэнлі Хопкінса. Але веліч Эліота як паэта ў ягоным памкненні спазнаць метафізічную рэальнасць, дасягнуць адчужанасці, якая нагадвала адчужанасць містыкаў, як процівагі ўласнаму скептыцызму. Яму няма роўных у англійскай паэзіі па ўнутранай напружанасці і глыбіні роздуму, якіх ён дасягнуў у "Чатырох квартэтах". Тут Эліот не столькі засяроджваецца на метафізічнай рэальнасці ці нейтральна сузірае жыццё, колькі стварае драматычны вопыт у новай форме маналога, які лагічна завяршае яго папярэднюю творчасць. Тут больш паслядоўна, як ніколі ў ягонай творчасці, вытрымліваецца глыбокая ўнутраная напружанасць, найбольш поўна дасягаецца адчужанасць, – як нідзе ў паэзіі наогул.

Яго драматычны напал, неадэкватны дзеянню самой паэмы, знаходзіць натуральнае выйсце ў паэтычным маналогу, сфакусаваным на ўсведамленні няўстойлівых і несупадаючых каштоўнасцяў унутры адзінага ўспрымання стану розуму. Праз усю яго творчасць праходзіць адзін і той жа прынцып драматызаванага роздуму, пошукаў устойлівасці ў нястрымнай плыні часу. Як адзначаў сам Эліот, гэты прынцып яго майстэрства ў апрацоўцы верша больш спрыяе пошуку адценняў пачуццяў у нерэгулярных формах, што толькі намякаюць на пэўную структуру, якой яна выступае ў правільных строфах з рыфмоўкай. Гэта прынцып ягонай трактоўкі вобразаў – "пазапачуццёвага асэнсавання думкі" і "перастварэння думкі ў пачуццё". У сваім разбурэнні руціннага свету здаровага сэнсу (калі звярнуцца да вызначэння Лівіса) Эліот парушае звыклыя нормы – маральныя і літаратурныя, унікае суцяшальнага ўяўлення, што розум і эмоцыі знаходзяцца ў згодзе, абапіраюцца на нешта трывалае, – і смела, адкрыта падстаўляе сябе глыбокаму, трывожнаму пачуццю дэзынтэграцыі. Яго творчае развіццё – гэта прагрэс, рух ад апрацоўкі такога роду вопыту з дапамогай мяккай іроніі ці стрыманага жаху да ўнутрана напружанай структуры "Чатырох квартэтаў".

Пруфрак баязліва ўхіляецца ад усведамлення гэтай рэальнасці, Геронціяна кідае ў дрыжыкі ад жахлівага адчування яе. "Бясплодная зямля" (1922) – надзвычайная анталогія няпэўных станаў свядомасці і рэчаіснасці, "памяці і жадання", супрацьпастаўленых цяперашняй свядомасці, асэнсаванню жыцця, якое пераходзіць у галюцынацыі, фразы, сітуацыі, персанажы, пераблытаныя і

змешчаныя на памежжах часу і прасторы. Агіда і збянтэжанасць, што ўзнікаюць паміж сном і абуджэннем, адчуваюцца, напрыклад, у самім рытме першых радкоў з іх працяглымі канчаткамі, якія выражаюць жыццё і нерухомасць адначасова:

Красавік самы жорсткі месяц,
які абуджае
Бэз з-пад мёртвай зямлі,
які пераблытвае
Памяць і жаданне, які вярэдзіць
Маркотныя карані вясенnім
дажджом.

Гэты прамежкавы стан – ні вясны, ні зімы, ні маркоты, ні трывогі, але напятасць імі – дае мадэль усяго таго, што разгортваецца далей. Часам гэты няпэўны душэўны стан напружваецца да ліхаманкі, як, да прыкладу, у наступных радках, дзе адсутнасць пунктуацыі яшчэ болей узмацняе пачуццё, якое ахоплівае чалавека, што безнадзейна рухаецца наперад, спатыкаючыся і падаючы:

Калі б тут быў гук вады толькі
Не цыкады
І сухой травы, якая пяе
Толькі гук вады над скалою
Дзе дрозд-пустэльнік спявае
ў соснах
Дрып дроп дрып дроп дроп дроп
дроп
Але няма нідзе вады.

Ці яшчэ адна сцэна, у якой блуканне паміж свядомасцю і несвядомасцю, – частка складанага сінтэтычнага вобраза, – дзе апісваецца спакушэнне машыністкі, ці хутчэй, яе механічнай капітуляцыі:

У гадзіну фіялетавую, калі вочы
і спіна
Паварочваюцца ад стала, калі
чалавечая машына чакае,
Як таксі, што дрыжыць, чакаючы,
Я Тырэсій, хоць сляпы, пульсую
паміж двух жыццяў...

Святло, імгненне, выхапленае з гарадской руціны, пачуццё машыны, – усё гэта працуе разам... і супраць адно аднаго, а Тырэсій, "хоць сляпы", – сведка спакушэння, належыць да таго ж самага ладу быцця. Ён, згодна міфу, – адначасова і мужчына, і жанчына, абмежаваны часам і па-за часам, завялы паўбог, прадказальнік, загіпнатызаваны механістычнасцю вечнага жыцця.

У "Бясплоднай зямлі" Эліот выкарыстаў "міфалагічны метад", якім ён так захапляўся ва "Улісе" Джойса, з бліскучымі, але ж досыць спрэчнымі вынікамі. Усе фрагментарныя пасажы, здаецца, прамаўляюцца адным голасам, які ўспамінае, разважае, блытае прамоўленыя і непрамоўленыя думкі, але гэты адзіны голас належыць складанаму шматлікаму персанажу, па-за часам і прасторай. Ён, Тырэсій, празрыста нагадвае Геронціяна, і як той, пакутуе разам з жанчынамі, за якімі назірае; ён – рыцар з легенды пра Грааля, ён ідзе па Лондану ("Нерэальнаму гораду") і па Парыжу Бадлера, і па фантасмагарычнай пасляваеннай Сярэдняй Еўропе; ён – Фердынанд з "Буры" Шэкспіра і фінікійскі марак, які прадчувае сваё караблекрушэнне (і таму, магчыма, і Уліс гэтаксама). Але маральная паслядоўнасць і логіка падзей страчваюцца ў блытаніне міфаў. Раней, на пачатку паэмы, напрыклад, ёсць надзвычай пакутлівы і тонкі лірычны момант:

"Вы падаравалі мне гіяцынты
першым год таму;
Мяне называлі гіяцынтавай
дзяўчынаю"
–І ўсё-такі калі мы вярнуліся позна
з гіяцынтавага саду,
Вашы рукі поўныя, і вашы валасы
мокрыя. Я не мог
Гаварыць, і мае вочы нічога не
бачылі, я быў ні
Жывы, ні мёртвы, і я нічога
не ведаў,
Гледзячы ў сэрца святла,
маўчання.

Момант экстазу – няпэўны і двухсэнсавы, а за ўспамінам пра яго ідуць страфы галюцынацый, нуды і брыдоты. І нічога не зроблена для асэнсавання гэтай паваротнай фазы ў паэме ні праз дадатковыя паралелі, ні праз павелічэнне персанажаў ці падзей. Эліот занадта спадзяецца на алюзію і аналогію, больш, чым яны могуць даць. Яшчэ адну важную сцэну ён тлумачыць у каментарыях, якія адсылаюць чытача да тэкстаў Святога Аўгусціна і Буды:

Пайшоў я потым да Карфагена
Які гарэў, гарэў, гарэў, гарэў
О Гасподзь Ты выхапіш мяне
О Гасподзь Ты выхапіш

Гарэў.

Аднак гэтыя радкі даволі прыблізныя і недастатковыя для таго канструктыўнага эфекту, які меў на ўвазе паэт, а шматкроць ужытае "гарэў" здаецца занадта моцным эпітэтам для апісання эмоцый людзей, якія жывуць на спустошанай зямлі. Замест таго, каб прывесці гэтыя эмоцыі ў парадак, "міфалагічны метад" проста адлюстроўвае іх блытаніну.

"Парожнія людзі" (1925) – сардэчная элегія нерэальных істот з папярэдніх вершаў Эліота. "Попельная Серада" (1927 – 1930) – рэлігійныя матывы юнацтва. Дый і цыкл паэм "Чатыры квартэты" (1936 – 1942) уяўляе сабой своеасаблівы зварот да ранніх тэм і сімвалаў, зварот да сада, водбліск якога паяўляецца ўпершыню ў "Бясплоднай зямлі" і да "сэрца святла, маўчання". Цэнтральнай праблемай, як асабістай, так і універсальнай, усё яшчэ застаецца нерэальнасць часу, нерэальнасць чалавечага жыцця, якое падпарадкавана часу такім чынам, што цяперашні час пераходзіць ва ўспаміны мінулага і чакае штосьці ад будучыні; і кожны з чатырох квартэтаў зроблены па структурах, прадказаных у ранніх вершах. Кожны з квартэтаў уводзіць цэнтральную праблему праз роздум, які ўзнікае ў пэўную пару года і ў пэўным месцы – сад ружаў у "Бёрнт Нортане" (1936), вясковы луг у "Іст Коўкеры" (1940), Місісіпі і берагі Новай Англіі ў "Драй Селвэйджас" (1941), каплічка з пары англійскай рэвалюцыі XVII стагоддзя, якую Эліот наведаў падчас другой сусветнай вайны, у "Літл Гіддзінгу" (1942). Другая частка кожнага квартэта распрацоўвае тэму, якая падаецца ў першай страфе, спачатку ў лірычным плане, які паступова пераходзіць у больш абстрактны, трэцяя апісвае агіду да навакольнага свету і адыход ад яго – свайго роду негатыўны экстаз; чацвёртая – кароткая лірычная споведзь у форме малітвы, а апошняя пятая частка – заключэнне ў "намёках і здагадках", дзе выказваецца задавальненне ад стварэння мастацкага твора ці адмаўленне ад яго. Як і ў ранніх вершах, тут Эліот разважае над няпэўнымі станамі свядомасці, якія разбураюць звычайную рэальнасць здаровага сэнсу: напрыклад, уступ у "Бёрнт Нортан", які няўлоўна блукае паміж актуальнай рэчаіснасцю, успамінамі і філасофскім роздумам; ці панастацку моцная першая страфа ў "Драй Селвэйджасы", дзе плынь радкоў нагадвае рэчку, а таксама "няшчасце, пра якое людзі спрабуюць на лепшае забыцца", і да таго ж усё гэтае пераплятаецца з радаснымі ўспамінамі дзяцінства; "вясна пасярод зімы" ў "Літл Гіддзінгу", дзе "сокі душы трымцяць". Але цяпер паэт дэманструе больш упэўнены кантроль над рухам думкі як у кожнай частцы квартэтаў, так і ў цыкле паэм у цэлым. "Бёрт Нортан" прадстаўляе ўсе тэмы "Чатырох квартэтаў" у абстрактнай форме (напаўгістарычны, напалову прыдуманы сад увасабляе як дзяцінства героя, так і сады Эдэма). Сярэднія квартэты маюць справу з больш канкрэтнымі падзеямі ў гісторыі і ўрокамі жыццёвага вопыту, настрой у іх блізкі да адчаю. У "Літл Гіддзінгу" адчай дасягае апагея (некалькі мяняецца агульная схема квартэтаў, калі ў другой страфе даецца ўрывак, звязаны непасрэдна з літаратурай – сустрэча са зданню), і ў гэтым квартэце з найбольшай сілаю праяўляецца негатыўнае пачуццё, але адначасова ў "Літл Гіддзінгу" сабраны разам пазітыўныя сімвалы ўсяго цыкла паэм. У асобных дэталях і ў кампазіцыі ў цэлым "Чатыры квартэты" – выдатнае дасягненне, сапраўдны шэдэўр сучаснай англійскай літаратуры.

Адна з адзнак сталага паэтычнага майстэрства Эліота ў дасканалай новай форме верша, якая нагадвае паэтычны метр Лэндленда і адпавядае сучаснаму стану паэзіі. Гэты метр гарманічна збалансаваны і адрозніваецца як ад верлібра, так і ад белага верша. Ён складаецца з радкоў рознай даўжыні, звычайна з чатырма моцнымі націскамі, з паўзай у сярэдзіне кожнага радка, нібыта для роздуму, і ў гэтых выпадковых, на першы погляд, вершаваных пралётах месяцца спакойныя абстрактныя сцверджанні:

Час цяперашні і час мінулы
Абодва, пэўна, прысутнічаюць
у часе будучым,
І час будучы месціцца ў часе
мінулым.
Калі ўвесь час адвечна цяперашні
Увесь час невыкупны.
("Бёрнт Нортан")

Тая самая кандэнцыя чуецца зноў у канцы гэтага квартэта, але цяпер ужо з водгукамі і паўторамі, якія, здаецца, фіксуюць палёт часу:

Словы рухаюцца, музыка
рухаецца
Толькі ў часе; але тое, што жыве
толькі
Можа толькі памерці. Словы,
пасля гаворкі, дасягаюць
Толькі цішыні. Толькі ў форме,
у структуры,
Могуць словы ці музыка дасягнуць
Спакою, як кітайская ваза
усё яшчэ
Рухаецца адвечна ў сваім спакоі.

І тая самая кандэнцыя чуецца па ўсім урыўку з больш даўжэйшымі радкамі:

Ёсць тры ўмовы, якія выглядаюць
часта аднолькава
І ўсё-такі адрозніваюцца
абсалютна, хоць квітнеюць за адной
і той жа агароджай:
Адданасць сабе і рэчам, і асобам,
адчужэнне
Ад сябе і ад рэчаў, і ад асобаў, і,
узнікшая паміж імі,
абыякавасць,
Якая нагадвае іншых, як смерць
нагадвае жыццё,
Месячыся паміж двух жыццяў –
не квітнеючы, паміж
Жывою і мёртваю крапівой...
("Літл Гіддзінг")

Гэтая наўмысная павольнасць прозы мае выразны паэтычны эфект нават у прыглушанай манеры драматычнага маналога: рух верша падкрэслівае напружаны філасофскі роздум над адрозненнем паміж суседнімі паняццямі, – дзеля гэтай мэты Эліот знайшоў дакладны рытм і тон голаса.

І гэты ж тон і рытм займаюць супрацьлеглы полюс "адчужанасці", калі паэт разважае над душэўнай пустатою ці распадам:

Я сказаў сваёй душы, будзь
спакойнай, і хай цемрадзь
абрыне на цябе,
Якая будзе цемраддзю Бога. Нібы
ў тэатры,
Агні тухнуць, каб змяніць
дэкарацыі на сцэне,
З пустым грукатаннем крылаў,
з рухам цемры на цемру,
І мы ведаем, што пагоркі і дрэвы,
далёкая панарама
І смелы імпазантны фасад
адкоцяцца назад –
Ці нібы падземны цягнік, у тунэлі,
затрымліваецца надта
доўга паміж станцыямі,
І размова гучыць і згасае павольна
ў цішыні,
І вы бачыце, як па-за кожным
тварам паглыбляецца разумовая
пустэча
Пакідаючы адно павялічаны страх
не думаць ні пра што;
Ці калі, пад эфірам, свядомасць
жыве, але ні пра што ўжо не
думаеш,
Я сказаў сваёй душы, будзь
спакойнаю...
("Іст Коўкер")

Тут "паход пад свядомасць" перадаецца больш уражліва і паслядоўна, як у ранніх паэмах, бо змешчаны ў больш дакладны малюнак жыццёвага вопыту. Таксама, як і рух "Смерці ад вады" з "Бясплоднай зямлі" – у адпаведным урыўку – з "Драй Селвэйджас":

Дзе ж канец ім, рыбакам,
што адыходзяць

Пад ветрам туды, дзе туман
рассцілаецца?
Мы не можам думаць пра час,
што безакіянны,
Ці пра акіян, не засмечаны
адкідамі,
Ці пра будучыню, якая
ненадзейная,
Нібы мінулае, што не мела мэты.
Мы павінны думаць пра тых, хто
заўсёды вычэрпвае ваду з лодак,
Закідае і цягне сеткі, пакуль не
сціхне паўночна-усходні вецер
Над пустымі берагамі,
нязменнымі і без эрозіі,
Ці эканомяць грошы, сушачы
ветразі на доках;
Не закінуўшы сеткі, што будзе
неаплатна,
Бо улоў не прынясе анічога.

Слоўнае наватарства Эліота прадстаўлена тут словамі-наватворамі "безакіянны" і "неаплатна" з іх складанымі сэнсавымі супрацьлегласцямі – урачыстым "па-за прыбыткам і стратай" і сарданічным "бясцэнны". Заўсёднае Эліотава ўсведамленне марнасці чалавечых памкненняў зрабілася цяпер больш збалансаваным і больш аб'ектыўным.

Апісанне таго, што адбывалася пасля налёту варожых бамбардзіроўшчыкаў падчас другой сусветнай вайны, – адна з найбольш паслядоўна вытрыманых сцэн вялікай трагічнай сілы і глыбіні ў англійскай паэзіі. З надзвычайным пранікненнем Эліот улавіў усхваляваную напружанасць гэтага моманту, спалучыўшы ў ім жудасную пульсацыю машын і зменлівыя пачуцці напружанасці, палёгкі, збянтэжанасці:

У нявызначаную гадзіну перад
золкам
Бліжэй да канца вечнай ночы
Пад канец, што паўтараецца
бясконца
Пасля таго, як цёмны голуб
з дрыжачым языком
Прайшоў ніжэй далягляду ягонага
звароту дамоў
Пакуль мёртвая лістота ўсё яшчэ
барабаніла як бляшанка
Па асфальце дзе аніякага іншага
гука не чулася
Паміж трыма раёнамі адкуль
узнімаўся дым
Я сустрэў аднаго, што ішоў пешкі,
спатыкаючыся і спяшаючыся
Нібы ветрам яго да мяне несла,
як металічную лістоту
Перад ветрам гарадскога ранку
зусім бездапаможны.

З дапамогай смелага парадокса варожы бамбардзіроўшчык ("цёмны голуб") суадносіцца са Святым Прывідам, а "нявызначаная гадзіна" робіцца "прамежкавым часам" паміж Лонданам і Чысцяцом. Але парадокс узнікае непасрэдна і натуральна з жыццёвага вопыту, таму і ўспрымаецца чытачамі без цяжкасці. Эліот не толькі ператварае пачуццё ў думку, але робіць гэтае пачуццё універсальным.

У пэўным сэнсе Эліот дасягнуў большай дэперсаналізацыі паэзіі, якой ён так дамагаўся ў "Чатырох квартэтах", гаворачы ад першай асобы. Тым не менш, ён па-ранейшаму прымушае чытачоў балансаваць паміж дэперсаналізацыяй, як уласным творчым метадам, і індывідуалізаваным скепсісам. Хаця, ёсць і адносна механічныя радкі сатыры, скіраваныя супраць будзённай свядомасці ў "Іст Коўкеры" і ў "Драй Сэлвэйджас", дзе пераважае пачуццё марнасці намаганняў, пасля чаго даецца слабое суцяшэнне, што наперадзе чакае ўзнагарода, ці сцвярджаецца, што асэнсаванне пазачасовасці – гэта "занятак для святых". Суцяшальны ўрывак – пасланне ад мёртвых у "Літл Гіддзінгу", але сэнс яго абмяжоўваецца толькі тым, што мёртвыя – мёртвыя. Адсюль маркота і гнеў прывіда нагадваюць адчай Геронціяна, праўда, перададзеныя з большай мастацкай сілаю і перакананнем, бо Эліот прымушае прывіда гаварыць ад імя ўсёй еўрапейскай літаратурнай традыцыі. Відавочна, Эліот паказаў у "Чатырох квартэтах" вытанчанае валоданне моваю. Выклікае павагу яго імкненне прывесці ў адну сістэму ўвесь вопыт чалавецтва. Гэты твор прасякнуты пафасам рэлігійнай веры. Але цяжка вызначыць упэўнена, наколькі справядліва агульнае ўражанне, бо, перад усім, у творы пануюць настроі жаху і нуды. І намаганні Эліота наконт неабходнасці веры ў Бога ўспрымаюцца толькі як яго эстэтычны ідэал.

Мы ў вялікім даўгу перад Эліотам за тое, што ён значна пашырыў абсягі англійскай паэзіі. Аднак наводзіць на сумны роздум над лёсам паэта і яго эпохай тое, што такі выдатны талент столькі энергіі змарнаваў на адмаўленне духоўных каштоўнасцяў, якое пануе ў нашым трагічным дваццатым стагоддзі.

Л. Дж. СЭЛІНГАР

Пераклаў з англійскай Вадзім НЕБЫШЫНЕЦ.

"ЛАДДЗЯ – МАЯ, ТВАЕ НА ЁЙ ТАВАРЫ"

(ПАЭМА ТОМАСА СТЭРНСА ЭЛІОТА "ПОПЕЛЬНАЯ СЕРАДА": ТРАДЫЦЫЯ І ІНДЫВІДУАЛЬНАСЦЬ)

Эліот – эліта... Ёсць нешта сімвалічнае ў перагукванні, перазове гэтых слоў. Зрэшты, нашае стагоддзе на пісьменнікаў, чыё мастацтва пазначана праславутым герметызмам, "гераклітавай цемрай", дужа багатае. Да твораў адных з іх ключ мусіш шукаць сам, іншыя ж ці не прыкладаюць яго да сваіх раманаў або вершаў, ды толькі чытацкі лёс ад гэтага не робіцца нашмат лягчэйшым. Стасункі чытача з паэзіяй Эліота – менавіта гэтакі выпадак. Справа тут ускладняецца яшчэ і тым, што Эліота абсалютна немагчыма дастасаваць не тое што да пэўнай літаратурнай школы ці накірунку, але і да пэўнай нацыянальнай літаратуры і нават літаратурнай эпохі. Праўда, прамежкавасць – якасць, тыповая для паэтаў канца XIX – першай паловы XX стст.; тым не менш у Эліота яна мае асаблівы, узорны, так бы мовіць, характар. Для пачатку згадайма, што па волі лёсу, а яшчэ больш – па ўласным жаданні Эліот стаўся англа-амерыканскім паэтам, злучыўшы ў сабе Новы Свет са Старым, – акалічнасць, якую пранікнёна-шчымліва ўвасобіў у вершы "Памяти Т.С. Элиота" Іосіф Бродскі:

Читающие в лицах, маги,
где вы?
Сюда. И поддержите ореол:
две скорбные фигуры смотрят
в пол.
Они поют. Как схожи их напевы!
Две девы – и нельзя сказать,
что девы:
не страсть, а боль определяет
пол.
Одна похожа на Адама впол –
оборота, но прическа Евы.

Склоняя лица сонные свои,
Америка, где он родился, и –
и Англия, где умер он, унылы,
стоят по сторонам его могилы.

Але значна важней тое, што Эліот лучыць у сабе літаратурную традыцыю, найперш класіцызму, з сучаснасцю, з найноўшым літаратурным эксперыментам і, у рэшце рэшт, з уласнай індывідуальнасцю. Бадай, менавіта ўвага да традыцыі і ёсць той самы ключ да творчасці Эліота.

Семантычна, як вядома, творчасці папярэднікаў абавязаны надзвычай многія аўтары, а ў шырокім сэнсе – усе. Па сутнасці, кожная эпоха, мабыць, у аднолькавай ступені баранілa і традыцыю і наватарства. Аднак трэба пагадзіцца: ніколі раней не актуалізавалася літаратурная спадчына ў такой меры, як у XX стагоддзі. Стагоддзі, што сталася ў дачыненні да літаратуры ўвасабленнем грандыёзнага парадокса: разбуральна-знішчальнае, яно адчайна чаплялася за мастацкія набыткі папярэднікаў. Ёсць глыбокі філасофскі сэнс і праява неабвержана існуючай гармоніі ў тым, што нават самыя радыкальныя рэфарматары літаратуры не забываліся адначасова апеляваць да ўжо ўсталяванага. Мэтр сюррэалізму, тэарэтык і практык гэтага накірунку Андрэ Брэтон, абвесціўшы свой абсалютны нонканфармізм, сваё і аднадумцаў імкненне да "стану поўнага распаду... у гэтым свеце", тым не менш падкрэсліваў: "У ходзе шматлікіх спроб рэдуцыраваць тое, што, злоўжываючы нашым даверам, прынята называць геніем, я не знайшоў нічога, што так ці інакш нельга было б звязаць з гэтым працэсам". Суайчыннік Эліота Эзра Паўнд пісаў у 1917 г.: "Вялікая эпоха літаратуры – гэта, напэўна, заўсёды вялікая эпоха перакладаў... у якіх не ўзнаўляецца мова былых паэтаў, але ўстанаўліваецца сэнс сказанага імі"; відавочна, Паўнд меў на ўвазе не толькі і не столькі пераклад у звыкла-традыцыйным разуменні слова, колькі грунтоўнае новае прачытанне спадчыны. Паказальна, што Джэймс Джойс, чыё трансфармуючае ўздзеянне на сучаснікаў і наступнікаў мела характар выбуховы, адначасова паклаў пачатак літаратурнаму постмадэрнізму – з'яве, што прынцыпова акумулявала ў сабе ўсе магчымыя літаратурныя жанры і стылі, класічныя сюжэты і вобразы. Прызнаны ж класік постмадэрнізму Хорхе Луіс Борхес шматкроць прызнаваўся, што сваёй творчасцю толькі раскрываў духоўны патэнцыял запатрабаваных ім мастакоў слова. Да прыкладу, у вершы "Чытач":

Хваліцца прынята ўласнымі
кнігамі,
Я ж ганаруся прачытанымі.

І, нарэшце, не асабістыя сувязі з традыцыяй дэкларуючы, а абагульняючы літаратурны вопыт у цэлым, Борхес сцвярджае, што пісьменнік-наступнік у такой жа меры творца вядомых літаратурных персанажаў і калізій, як і пісьменнік, што непасрэдна іх прыдумаў, бо ў выпадку новага іх творчага выкарыстання яны ўжо не адпаведныя, не ідэнтычныя сабе; і таму Кафка "ўплывае" на Сервантэса, а Джойс – на Гамера. "Кожны пісьменнік стварае сваіх папярэднікаў. Тым, што ён напісаў, перайначваецца разуменне мінулага, як перайначваецца і будучае", – чытаем у эсэ Борхеса "Кафка і яго папярэднікі". У мініяцюры "Борхес і я" вялікі аргенцінец скажа пра сябе: "Ахвотна прызнаю, што сякія-такія старонкі яму ўдаліся, але і гэтыя старонкі яго не выратуюць, бо ў іх ён абавязаны... толькі мове і традыцыі". Такія ці падобныя да іх тэарэтычныя меркаванні, падмацаваныя мастацкай практыкай, знойдзем і ў рускіх фармалістаў, і ў французскіх структуралістаў, з Раланам Бартам уключна, паводле якога новае ўзнікае не з новых "паведамленняў", а з новых камбінацый вядомага.

У кантэксце вышэйзгаданага самі па сабе намаганні Эліота зацвердзіць за традыцыяй прыярытэтнае месца ў сучасным літаратурным працэсе наўрад ці пададуцца чымсьці неверагодным. І ўсё ж узаемаадносіны мастака з папярэднікамі насампраўдзе былі асаблівымі. Не выпадкова Д.М. Гарман у рэцэнзіі на эсэ Эліота "Пакланяючыся чужым багам" заўважыў: "... у эліотаўскай засяроджанасці на традыцыях, нават калі яна дапамагала яму аказаць сапраўды значную паслугу літаратурнай крытыцы, заўсёды тоілася нешта хваравітае". Цікавасць да традыцыі была, па сутнасці, ці не галоўнай прычынай таго, што Эліот пакінуў радзіму – Сент-Луіс, дзе ў свой час яго дзед-святар заснаваў царкву. І хоць апынуўся

Эліот у Еўропе з іншай нагоды – дзеля працы над доктарскай дысертацыяй, прысвечанай філасофіі Ф. Брэдлі, але застаўся ён тут ужо па ўласна творчых меркаваннях: у Амерыцы цікавасць да традыцыі не было на чым заснаваць і не было з кім падзяліць. У Еўропе ж Эліот знайшоў будаўнічы матэрыял для сваёй эстэтыкі, які не толькі асэнсаваў сузіральна-тэарэтычна, але і ўвёў непасрэдна ва ўласныя творы, у свой філасофска-мастацкі свет.

Калі б трэба было шматлікія разгорнутыя і ёмістыя разважанні Эліота наконт узаемасувязяў традыцыі і сучаснасці прывесці да нейкай адной канцэптуальнай роўніцы, ёю магла б стаць наступная выснова паэта: у мастакоў мінулага трэба бачыць "не тое, што памерла, а тое, што ўжо абудзілася да новага жыцця". Пры гэтым новае, паводле Эліота, не толькі жывіцца мінулым, але і само тое мінулае жывіць, уплывае на нашы аб ім уяўленні. У артыкуле "Пісьменнік і традыцыя" Эліот, у прыватнасці, піша: "Неабходнасць, якую ён прызваны пацвердзіць, якой ён прызваны садзейнічаць, не з`яўляецца аднабаковай; тое, што адбываецца, калі ўзнікае новы твор мастацтва, ёсць і тое, што адначасова адбываецца з усімі творамі мастацтва, якія яму папярэднічалі. Помнікі, што маюцца на сённяшні дзень, ствараюць вакол сябе ідэальны парадак; ён, аднак, мяняецца са з`яўленнем сярод іх новага (насампраўдзе новага) твора мастацтва. Існуючы парадак завершаны да таго часу, пакуль не з`яўляецца новая работа; але, каб завершанасць парадку захавалася са з`яўленнем новага, неабходна, каб існуючы парадак, няхай і вельмі непрыкметна, аднак цалкам змяніўся; такім чынам, узаемасувязі, суадносіны, сама каштоўнасць кожнага твора мастацтва ў шэрагу іншых твораў мастацтва таксама мяняюцца; і гэтак дасягаецца згода паміж старым і новым".

У іншым артыкуле, "Традыцыя і індывідуальны талент", Эліот выказвае, па сутнасці, тую ж думку: паэт павінен ясна разумець, што ёсць нешта нашмат важнейшае за ягоную ўласную свядомасць і ўласныя ўяўленні, – гэта свядомасць агульначалавечая ці хоць бы агульнаеўрапейская. Менавіта ў ёй, а не ў хуткаплыннай індывідуальнай, можа засведчыць сваю наяўнасць працэс зменлівасці і развіцця, які нічога не адкідае, нічым не грэбуе і ў якім знаходзяць месца, выконваюць пэўную функцыю і Гамер, і Шэкспір, і старажытныя наскальныя малюнкі. Пры гэтым, у каторы раз пераконвае Эліот, у святле новага мінулае высвечвае свае не заўважаныя, не ўсвядомленыя раней якасці: "Адрозненне паміж цяперашнім і мінулым заключаецца ў тым, што мінулае асэнсоўваецца цяперашнім у такім ракурсе і ў такой ступені, якія недаступны для мінулага ў асэнсаванні самога сябе". Вось толькі заслуга ў гэтым, на думку Эліота, столькі ж сучаснасці, колькі і мінуўшчыны: "Хтосьці зазначыў: "Пісьменнікі мінулага далёкія ад нас таму, што мы ведаем нашмат болей, чым яны". Менавіта так, толькі вось ведаем мы менавіта тое, што стварылі яны".

Насычанасць твораў Эліота арыентацыямі на папярэднікаў, алюзіямі і рэмінісцэнцыямі – беспрэцэдэнтная; у гэтых адносінах ён можа быць параўнаны хіба што з Джойсам і Борхесам. Здаецца, няма такой культурнай глебы, якая б не ўтойвала ў сабе прыкметы яго паэзіі, як няма культурнай крыніцы, вільгаць з якой не наталяла б яго інтэлектуальна-эстэтычную смагу. Паэзія Эліота – гэта культурная адысея, падарожжа па эпохах, творцах і творах; ці не ўсё самае значнае з іх – ад біблейных міфаў да гучных авангардысцкіх эксперыментаў – аказалася тут працытаваным і пераствораным. Па сутнасці, мы маем справу з эстэтычна ўвасобленай філасофіяй літаратурнай традыцыі, больш таго – з яе геніяльнай апалогіяй. Вось ужо сапраўды, кажучы словамі Паўнда (звернутымі, праўда, да іншага паэта): "Ладдзя – мая, твае на ёй тавары".

Наколькі гэта справядліва ў дачыненні да творчасці Эліота ў цэлым, настолькі ж і да амаль кожнага яго паасобкавага твора. Найцікавейшай у гэтых адносінах уяўляецца паэтычная "сюіта" Эліота "Попельная Серада" (1930), што працягвае тэму папярэдніх паэм "Бясплодная зямля" (1922) і "Парожнія людзі" (1925) і складае разам з імі своеасаблівую трылогію, дакладней – ёсць яе апошні, заключны акорд.

Перш чым "Попельная Серада" з`явілася ў завершаным выглядзе асобным выданнем, яна друкавалася ў фрагментах, паслядоўнасць якіх у пэўнай меры адрозная ад канчатковай. Фрагмент, які стаў у апошнім варыянце пачаткам, выйшаў увесну 1928 г. пад назвай "Perch`io Non Spero" ("бо не маю надзеі вярнуцца"); фрагмент жа, які ў канчатковай рэдакцыі ўяўляе сабой другую частку, быў выдадзены раней за першую, у снежні 1927 г., пад назвай "Salutation" ("Услаўленне"); астатнія часткі выходзілі пад наступнымі назвамі (за выключэннем шостай): трэцяя – "Al Som de l`Escalina" ("Вяршыня лесвіцы"), чацвёртая – "Vestita di color di Fiamma" ("Адзетая ў колеры агню"), пятая – "La sua Volontade" ("Ягоная воля").

Перадаць змест "сюіты" і цяжка і лёгка адначасова: гэта плынь суб`ектыўнага жыцця чалавека, апантанага прагай надзеі, веры і супакою. Усё гэта ён знаходзіць у Богу. Дзве асноўныя канстанты вылучаюцца ў пакручастай філасофска-эстэтычнай сістэме паэмы – сэнсастраты і сэнсапошуку. На памежжы 20 – 30-х гг. яны, як, бадай, ніколі, завалодалі думкамі Эліота, знайшоўшы гранічна глыбокае раскрыццё ў яго тэарэтычных працах і мастацкіх творах. І ва ўласным лёсе. Зноў згадаем Бродскага: "Католик, он дожил до рождества". Менавіта ў другой палове 20-х гг. Эліот вырашыў для сябе найскладанейшую асабістую праблему пярэйсця ў каталіцызм. Аднак пытанне веры Эліотам-мастаком асэнсоўвалася і як усеагульнае. Зрабіўшы выснову, што духоўная субстанцыя, вера, нашмат больш за розум можа даць чалавеку ў яго выратаванні ад нізкіх, ганебных памкненняў, Эліот з гэтымі ж крытэрыямі падыходзіць і да пісьменнікаў-папярэднікаў. Ён лічыць, што нават такім вялікім паэтам, як Мільтан і Байран, не ўдалося пазбегнуць пэўных спакусаў, да прыкладу – заганнай ангажаванасці, што пазбаўляла творцу шчырасці і арганічнасці. На пошуку апірышча ў веры Эліот акцэнтуе ўвагу ў артыкулах "Каталіцызм і сусветны парадак" (1933), "Рэлігія і літаратура" (1933), а таксама ў драмах "Скала" (1934), "Забойства ў саборы" (1935; п`еса была напісана па прапанове архіепіскапа Кентэрберыйскага для чарговага фестывалю, што з 1930 г. праводзіўся пры Кентэрберыйскім саборы), "Сямейнае свята" (1939) і інш. Ідэяй пошуку духоўнага супакою прадыктавана і стварэнне "Попельнай Серады". Усё ў ёй – ад сюжэта да яго мастацкага ўвасаблення – падпарадкавана гэтай ідэі, і ў першую чаргу – зварот да літаратурнай спадчыны.

Ужо разам з назвай у паэтыку паэмы магутным сэнсанясучым струменем пачынаюць уліваца біблейныя і царкоўна-цырыманіяльныя матывы і вобразы. Паводле каталіцкага царкоўнага календара Попельная Серада – першы дзень Вялікага Посту, дзень, калі вернікі з глыбокім жалем памінаюць саракадзённую Ісусаву аскезу ў пустыні, дзе Ісус зведаў спакусы д'ябла і знайшоў у сабе сілы іх адолець. Расповед аб духоўным процістаянні Хрыста і спакусніка змяшчаюць Евангеллі ад Мацвея ("Тады Ісус узведзены быў духам у пустыню, для спакусы ад д'ябла..."; 4,1–11) і ад Лукі ("Ісус, поўны Духу Святога, вярнуўся ад Іардана і паведзены быў Духам у пустыню. Там сорак дзён Ён зведваў спакусы д'ябла...", 1–14). Як вядома, падчас царкоўнай цырымоніі святар крэсліць попелам на лобе верніка крыж, прамаўляючы пры гэтым: "Памятай, о чалавек, што прах ты і ў прах вернешся". (Сімволіка, звязаная з попельным крыжам, не аднойчы знаходзіла мастацкае ўвасабленне, у тым ліку ў рамане слыннага калумбійца Г. Маркеса "Сто гадоў адзіноты".)

Менавіта біблейныя рэмінісцэнцыі складаюць сэнсавы падмурак "Попельнай Серады". Прысутнічаюць яны ў кожнай з шасці частак паэмы без выключэння. Да прыкладу, у першай частцы згадваецца вобраз састарэлага арла. Згодна з сярэднявечнымі паданнямі, арлу, нават старому і нядужаму, вяртаюць моц сонца і крынічная вада; апошняя дэталь вымагае асацыяцый з хрышчэннем Ісуса ў рацэ Іардан і з ягоным праз гэта ўзвышэннем ("І было ў тыя дні, прыйшоў Ісус з Назарэта Галілейскага і хрысціўся ад Іаана ў Іардане. І калі выходзіў з вады, адразу ўбачыў Іаан нябёсы, што раскрыліся, і Духа, як голуба, што сыходзіў на Яго. І голас быў з нябёсаў: Ты Сын Мой улюбёны, у якім Мая ласка"; Марк, 1,9–11, і інш.). У фінале першай часткі гучаць заключныя словы каталіцкай малітвы "Авэ Марыя": "Маліся за нас, грэшных". Такім чынам, асноўныя матывы першай часткі – пакаянне і адрачэнне ад зямных дабротаў.

Другая частка змяшчае ў сабе ў якасці лейтматыву біблейны вобраз ядлаўцовага куста. У Старым Запавеце (3-я Кн. Царстваў, 19, 3–9) чытаем пра тое, як прарок Ілля, "каб выратаваць жыццё сваё", "адышоў у пустыню на дзень шляху і, прыйшоўшы, сеў пад ядлаўцовым кустом, і прасіў смерці сабе і сказаў: досыць ужо, Госпадзе; вазьмі душу маю... І лёг і заснуў пад ядлаўцовым кустом". Аднак, абуджаны Анёлам, Ілля знайшоў каля сябе ежу і ваду; адпачыўшы і падмацаваўшыся, рушыў у доўгі шлях ("Ішоў сорак дзён і сорак начэй") да гары Боскай Харыва, дзе і "было да яго слова Госпада". Так уваходзіць у паэму матыў чакання смерці, у якой лірычны герой Эліота спадзяецца знайсці збавенне ад зямных пакутаў і выратаванне душы.

Прысутнічаюць у другой частцы паэмы і біблейныя звяры (у Эліота – "тры леапарды") – увасабленне бязлітаснасці, з якой рэлігія патрабуе ад чалавека ўсяго ягонага існавання. Поруч з вобразам ядлаўцовага куста, лейтматывам праходзіць рэмінісцэнцыя з Кнігі прарока Іезэкііля (37,1–11): "Была на мне рука Госпада, і Гасподзь вывеў мяне духам і паставіў мяне сярод поля, і яно было поўнае костак... і сказаў мне: сын чалавечы! ці будуць гэтыя косткі жыць..." У Эліота:

..І сказаў Бог·
Ці будуць гэтыя косткі жыць?
Ці будуць гэтыя косткі жыць?

У гэтым жа раздзеле Кнігі прарока Іезэкііля прысутнічае і яшчэ адзін матыў, выкарыстаны Эліотам: "...І сталі з官ліжацца косткі... і плоць вырасла, і скура пакрыла іх зверху, а духу не было ў іх. Тады сказаў Ён мне: вымаві прароцтва, сын чалавечы, і скажы духу: так кажа Гасподзь Бог: ад чатырох вятроў прыйдзі, дух, і дыхні на гэтых забітых... і я вымавіў прароцтва... і ўвайшоў дух у Яго, і яны ажылі..." (37,7–10). У Эліота:

.. І Бог сказаў:
Ветру прароч, аднаму толькі
ветру, бо толькі вецер
Цябе слухаць будзе..

Інтанацыі Эліота больш трагічныя за біблейныя: у яго сімволіка раз'яднаных, мёртвых костак стварае своеасаблівае колца-абрамленне:

Мы рады, што мы раз'яднаны,
мала дабра мы адно аднаму рабілі..

Далей, ідучы за Эліотам, напаткаем вобраз Ружы – прыпадабненне Маці Боскай да ружы мае месца ў каталіцкай літаніі; аднак ружа яшчэ, як вядома, сімвалізуе ўвогуле царкву з яе надзвычай важнай функцыяй – заспакаення і аб'яднання народа праз падзел зямлі. У Эліота:

Спадарыня моўкнасцяў
У ціхмянасці і ў пакутах
На часткі растурзаная
І непарушная
Ружа памяці
І забыцця
Знядужаная і жыватворная
Заклапочаная і супакоеная
Ружа адзіная
Якая сталася Садам...

У эліотаўскай інтэрпрэтацыі біблейнага сюжэта аб‘яднальная функцыя выглядае амаль нездзяйсняльнай: вельмі цяжка “падзяліць, каб аб‘яднаць” спадчыну-пустыню, гэтаксама як цяжка спадзявацца на плён ад бясплённасці, на духоўнае ад бездухоўнасці:

... Вось вам зямля – вы яе
Падзяліце як жэрабя кажа. Ды
зрэшты дзялі не дзялі
Усё роўна..

Сэнс асноўнай біблейнай рэмінісцэнцыі ў трэцяй частцы паэмы – немагчымасць выратавання праз індывідуальныя высілкі, усведамленне неабходнасці далучэння да царквы, перадусім – праз прычасце. У фінале трэцяй часткі гучаць словы, што прамаўляюцца святаром перад прыняццем прычасця. Узыходзяць яны да Евангелля ад Мацвея: Ісус, які толькі што цудадзейным чынам ацаліў пракажонага, уваходзіць у Капернаўм, і да яго з просьбай пазбавіць ад пакутаў хворага слугу звяртаецца сотнік; апошні, аднак, усведамляе сваю нязначнасць перад веліччу Хрыста: “Госпадзе! я не варты, каб Ты ўвайшоў у дом мой, але скажы толькі слова, і паправіцца слуга мой”.

У чацвёртай частцы, як і ў другой, праз біблейныя рэмінісцэнцыі зноў, апроч іншага, ставіцца праблема ўзаемаадносінаў царквы з народам; словы Эліота

Дай выкупленне часу і дай
выкупленне сну
Аснову нявымаўленага
і непачутага слова

маюць сваім вытокам пасланні апостала Паўла да Ефесянаў і Каласянаў, у якіх ён вучыць “выкупляць час гэты” чыстымі думкамі і ўчынкамі. Праз год пасля апублікавання “Попельнай Серады”, у артыкуле “Развагі пасля Лэмбецкага сабора”, Эліот яшчэ раз вяртаецца да гэтага месца ў Бібліі: “Захаваць жывую веру ў наступных цёмных вяках; абнавіць і перабудаваць цывілізацыю і выратаваць Слова ад самагубства”. Заключны радок чацвёртай часткі ўзяты з каталіцкай малітвы “Сальвэ Рэгіна” (“І пасля нашага тутэйшага выгнання пакажы нам благаславёны плод улоння твайго, Ісуса”).

У пятай частцы знаходзіць увасабленне найважнейшая біблейная антытэза “святло – цемра”: Слова ёсць святло, зямное існаванне – цемра, і відавочнае прызначэнне Слова – несці чалавеку ісціну: “Напачатку было Слова, і Слова было ў Бога, і Слова было Бог... У ім было жыццё, і жыццё было святло чалавекаў. І святло ў цемры свеціць, і цемра не агарнула яго” (Ад Іаана, 1, 1–5). У Эліота:

Ёсць усё роўна Слова без слова,
Слова
У свеце і дзеля свету;
І святло свяцілася ў цемры і свет
Бунтуючы супраць Слова усё адно
круціўся
Вакол асяродку бязмоўнага
Слова.

Канец першай страфы ў Эліота таксама ўзыходзіць да святога благавешчання ад Іаана (“У свеце быў, і свет праз Яго пачаў быць, і свет Яго не спазнаў. Прыйшоў да сваіх, і свае Яго не прынялі”; 1,10–11). Рэфрэнам гучаць у пятай частцы словы Бога “Народ мой!” як заклік да пакорлівасці і міласэрнасці (Кніга прарока Міхея, 6,2–3: “Слухайце, горы, суд Божы, і вы, цвёрдыя асновы зямлі: бо ў Ґоспада суд з народам Сваім... Народ Мой! што зрабіў я табе і ў чым абцяжарваў цябе? адказвай Мне”).

У шостую частку Эліот уводзіць пачатак каталіцкай споведзі (“Лабгаславі мяне ойча”), пераймае літургічны зварот да Маці Боскай (“О сястра лабгадайная, маці святая, душа крыніц і садоў”). Са здзяйсненнем каталіцкай абедні, імшы, звязаны і заключны пранізлівы радок Эліота: “І хай лямант мой будзе Табою пачуты”.

Цэлы комплекс біблейных вобразаў і калізій уваходзіць у паэму не непасрэдна з Бібліі, а праз пасрэдніцтва “Боскай камедыі” Дантэ. У Дантэ, як пазней у Эліота, мае месца асацыяцыя каханай з Маці Боскай, сустракаюцца біблейныя алегарычныя звяры, у паэтызаванай форме падаюцца асобныя кананічныя тлумачэнні і іншае. Надзвычай важную функцыю выконвае ў паэме Эліота знакамітая сімволіка Дантэ (асабліва сімволіка фантастычнага вандравання паэта ў замагільным свеце). З Дантэ, прама ці ўскосна, звязаны і іншыя складнікі паэмы Эліота. Да прыкладу, пачаткам першай і апошняй частак твора, яго абрамленнем, з`яўляецца абарваны радок “Балады, напісанай у выгнанні ў Саранцы” (“не маю надзеі вярнуцца”) італьянскага паэта Гвіда Кавальканці (каля 1260–1300), які быў шчыра адданы свайму сябру Дантэ; як і Дантэ, ён браў удзел у барацьбе “чорных” і “белых” у Фларэнцыі і, падобна да Дантэ, зазнаў лёс выгнанніка. Праўда, Кавальканці быў амніставаны, але, цяжка хворы пасля ссылкі, памёр амаль адразу пасля вяртання на радзіму. Другі прыклад. “Народ мой!” – гэта пачатковыя словы не толькі звароту Бога да свайго народа, але і ліста Дантэ, адрасаванага паэтам-выгнаннікам народу роднай Фларэнцыі, куды ён да канца дзён прагнуў, ды так і не змог вярнуцца. Асацыяцыі не толькі з біблейнымі звярамі, але і з драпежнікамі ў Дантэ, увасабленнямі згубных чалавечых заганаў, выклікаюць “белыя тры леапарды” ў Эліота. У Дантэ, як вядома, кожная частка твора мае сваю колеравую палітру; вялікае значэнне сімволіка колеру набывае і ў Эліота. Заўважым: гэта далёка не ўсе кропкі судакранання дзвюх паэм.

Належыць, аднак, аддаць

даніну і яшчэ адной крыніцы, з якой чэрпаў Эліот матывы для свайго твора. Маецца на ўвазе іспанскі містык Хуан дэ ла Крус (1542–1591) з яго медытацыямі “Узыходжанне на гару Кармэл”. Жыццё Хуана дэ ла Круса складвалася настолькі драматычна, што само па сабе магло б стаць захапляльным сюжэтам; заўважым толькі, што пісаць ён пачаў у зняволенні. Падобна да іншых іспанскіх містыкаў, ён актыўна ўспрыняў ідэі неаплатанізму, акцэнтуючы тыя з іх, згодна з якімі яднанне з Богам магчыма праз бязмежнастраснае, экстатычнае пачуццё. Важна, асабліва ў кантэксце нашай размовы, што іспанскі паэт адштурхоўваўся як ад свецкіх літаратурных крыніцаў (пастараляў, рамансэра і інш.), так і ад біблейных. Эліот, ствараючы ў сваёй “сюіце” складаную сімволіку ўзыходжання па лесвіцы душэўна-духоўнага ўзвышэння чалавека, якраз і абапіраўся на паэтыку Хуана дэ ла Круса, у медытацыях якога паслядоўна адлюстраваны ступені спасціжэння чалавекам ісціны, ачышчэння ягонай волі безнадзейнасцю, адчаем і самаадрачэннем, пакутлівага пераадолення шматлікіх спакусаў і, нарэшце, прасвятлення і здабыцця надзеі.

Відавочна, у паэме Эліота супакладзены крыніцы самыя розныя і ў той жа час пазначаныя супольнасцю, хоць бы тым жа агульным судакрананнем з Бібліяй, так што вылучыць сярод іх першасныя і другасныя дастаткова цяжка. Апроч названых, маюцца ў мастацкай сістэме Эліота і іншыя алюзіі і рэмінісцэнцыі, у тым ліку з Шэкспіра. Сярод сінтэзаваных Эліотам матываў няма трывіяльных, да таго ж усе яны, зразумела, ускладняюцца праз паэтыка-сэнсавае ўзаемапранікненне ды праз прысутнасць у іх мастацкім суіснаванні новага творцы са сваім часам, героем, пакутамі і сумненнямі. Асацыятыўнасць, кантэкставасць, інтэграцыя ў сусветны духоўны досвед – найважнейшыя эстэтычныя якасці “Попельнай Серады”. Раней, адсылаючы чытача “Бясплоднай зямлі” да пэўных крыніц, прычым не толькі мастацкіх, але і навуковых, Эліот падкрэсліваў, што яны “праясняюць цяжкасці паэмы значна лепш, чым могуць гэта зрабіць мае нататкі”. У такой жа меры гэта датычыцца і “Попельнай Серады”, інтэлектуальна звышнасычанай, – сапраўднага сімбіёза алюзій і рэмінісцэнцый.

Аднак было б, на маю думку, памылкова ўлічваць толькі арыентацыі Эліота на аддаленых папярэднікаў і не заўважаць пранікнення ў ягоны твор філасофска-эстэтычнага шукальніцтва бліжэйшых па часе пісьменнікаў ці наогул сучаснікаў. Не заўсёды блізкасць мастака да іх можа быць патлумачана непасрэднымі на яго ўплывамі апошніх; але і сама па сабе агульнанакіраванасць этыка-эстэтычных памкненняў розных аўтараў, з Эліотам уключна, не можа не ўяўляць цікавасці, прыадчыняе заслону над часам, атачэннем і індывідуальнасцю Эліота. Ды і на карысць уплываў ёсць нямала сведчанняў самога паэта. Тэма гэтая патрабуе спецыяльнага карпатлівага аналізу; я ж акрэслю толькі некаторыя тыпалагічныя сыходжанні.

Бясспрэчна, творчасць Эліота пераважна абапіраецца на еўрапейскую традыцыю, хоць жывіла яе і амерыканская культура. Напачатку 60-х гг., у час наведвання Нью-Ёрка, Эліот пераконваў: “Я б сказаў, што мая паэзія відавочным чынам мае больш агульнага з маімі выдатнымі сучаснікамі ў Амерыцы, чымся з тым, што было напісана маім пакаленнем у Англіі. У гэтым я ўпэўнены”. І яшчэ: “У сваіх вытоках, у сваіх эмацыянальных рухаючых сілах яна ідзе з Амерыкі”. І ўсё ж, здаецца, Эліот тут аддае своеасаблівую даніну моманту знаходжання на радзіме. Іншая справа, што Амерыку, як Джойс Ірландыю, Эліот заўсёды трымаў у эмацыянальнай памяці і, можа, быццё суайчыннікаў, больш мэтанакіраванае і рацыянальнае за еўрапейскае, але і ў большай меры пазбаўленае духоўнасці і цэласнасці, найперш асэнсоўваў у сваіх творах.

Што ж да агульнага з сучаснікамі і непасрэднымі папярэднікамі-еўрапейцамі, дык хто толькі з іх не пакінуў следу ў эстэтычным полі Эліота – ад Бадлера і французскіх сімвалістаў, асабліва старэйшай генерацыі, да сюррэалістаў, ад паплечнікаў па імажынізму да слыннага Джэймса Джойса, ад С. Эйзенштэйна і Ус. Пудаўкіна з іх “кінадаследамі” да І. Стравінскага з “Вясной свяшчэннай”. Захапленне сімвалізмам прыйшло да Эліота ў 1908 г., калі ён пазнаёміўся з кнігай Сайманса “Сімвалізм у літаратуры”, а праз яе – з Рэмбо, Верленам, Лафоргам. Менавіта Жулю Лафоргу (1860–1887), чыё жыццё ад самага пачатку з-за цяжкай спадчыннай хваробы было існаваннем па-над бездданню, “на краі”, а творчасць – разбурэннем усякай старой гармоніі (Лафорг адным з першых культывуе верлібр, яднае разнаякасныя стылявыя тэндэнцыі – ад філасофскай глыбіні да фрывольнасці, расхіствае класічную прасодыю, пракладаючы шлях для наступнікаў-авангардыстаў), Эліот, паводле яго прызнання, быў абавязаны разуменнем сваіх творчых патэнцый: “Лафорг стаў першым, хто вучыў мяне як гаварыць, адкрыў мне паэтычныя магчымасці маёй уласнай мовы”. Уплыў Лафорга адбіўся ў першую чаргу на паэтыцы “Попельнай Серады”, як і ўплыў значна пазнейшага літаратурнага накірунку – сюррэалізму з яго спалучэннем неспалучальнага, сумяшчэннем несумяшчальнага, дзякуючы чаму рассоўваецца і ўскладняецца семантычная прастора твора, нараджаюцца новыя сэнсы, адбываецца ці не галоўнае ў стасунках чытача з паэтам-авангардыстам – актыўны саўдзел першага ў творчым акце (“...паветра //Што змялела і ўсохлася”... або “Вось жа так вернуцца да жыцця// І вантробы і жылы маіх вачэй і ўсе тыя часткі// Што для яды не прыдатныя і чым леапарды пагрэбавалі”). Ёсць тут нешта

адчувальна-сугучнае не толькі з Бібліяй, але і з тагачаснымі і будучымі рызыкоўна-адвольнымі "татальнымі" відзежамі Сальвадора Далі, ягонымі "матэрыялізацыямі звышэстэтычных вобразаў канкрэтнай ірацыянальнасці").

Пазначана творчасць Эліота і несумненнай, на мой погляд, супольнасцю з Джойсам, што цалкам зразумела: уздзеяння Джойса, няхай ускоснага, не пазбеглі нават тыя пісьменнікі, чыя мастацкая манера мала або зусім не падобная да джойсаўскай. Паказальнае ў гэтым сэнсе прызнанне зрабіў Э. Хэмінгуэй. У адказ на пытанне: "Ці прыходзілася вам зведваць моцныя літаратурныя ўплывы напачатку свайго творчага шляху?" – ён зазначыў: "Не, з таго часу як Джойс напісаў "Уліса"... Ён не ўплываў непасрэдна, але ў той час, калі ўсе даступныя нам словы завянулі і прыходзілася змагацца за кожнае жывое слова, уздзеянне яго творчасці змяніла ўсё адразу і дало нам магчымасць вызваліцца ад абмежаванняў". Што ўжо гаварыць пра Эліота, чые інвектывы часам выглядаюць аналагамі некаторых тэзаў Джойса, які на практыцы рэалізаваў тэарэтычна распрацаваную амерыканскім псіхолагам і філосафам Уільямам Джэймсам ідэю "плыні свядомасці". Да прыкладу, У. Джэймс у кнізе "Асновы псіхалогіі" пісаў: "Мы то бачым, то чуем, то разважаем, то жадаем, то ўспамінаем, то чакаем, то любім, то ненавідзім, і мы ведаем, што наша свядомасць занятая паперамення сотнямі розных рэчаў". Праз некалькі дзесяцігоддзяў Эліот, абгрунтоўваючы ў артыкуле "Метафізічныя паэты" (1921) сваю паэтыку фрагментарнасці, якая будзе ўласціва ў поўнай меры і "Попельнай Серадзе", скажа: "...розум паэта пастаянна лучыць розны вопыт; вопыт звычайнага чалавека хаатычны, нерэгулярны, фрагментарны. Апошні кахае ці чытае Спінозу, і гэтыя дзве падзеі не маюць нічога агульнага адна з адной, або з шумам пішучай машынкі, або з пахам стравы, што гатуецца; у розуме паэта гэтыя падзеі заўсёды фармуюць новыя цэласнасці". Адпаведна асобныя радкі з паэмы Эліота гучаць амаль ва ўнісон сентэнцыям джойсаўскіх герояў. У "Попельнай Серадзе":

А між тым адыходзяць гады,
з сабой
Забіраючы скрыпкі і флейты
і адраджаючы тую
Што аб'яўляецца ў часе між
абуджэннем і сном.

У белых зборках святла,
увабраная, у белых зборках.
І надыходзяць гады, адраджаючы
У светлым воблаку слёзаў, гады,
адраджаючы
З новымі вершамі даўнія рыфмы.
Для выкуплення
Гэтага часу..

Ва "Улісе": "Кожнае жыццё – гэта мноства дзён, дзень за днём. Мы рухаемся скрозь саміх сябе, сустракаючы рабаўнікоў, прывідаў, гігантаў, старых, маладых, жанок, удоў, закаханых, братоў. Аднак мы пастаянна сустракаем саміх сябе". Лірычны герой Эліота (а сам аўтар, бадай, яшчэ з большай падставай) мог бы сказаць пра сябе словамі галоўнага персанажа джойсаўскага "Партрэта мастака ў юнацтве": "Ты пытаешся, на што я здольны ці не здольны. Я скажу табе. Я не здольны больш служыць таму, у што я не веру, як бы гэта ні называлася – сям'я, айчына або царква". Э. Паўнд ахарактарызаваў адну са сваіх паэм як "спробу джойсаўскага па духу рамана ў сціслай форме". Тое ж аб "Попельнай Серадзе" ды іншых сваіх творах мог бы сказаць Эліот. Абодва, Джойс і Эліот, абапіраліся на адных і тых жа філосафаў, у прыватнасці – на рэлятывізм Ф. Брэдлі. І як у Джойса, у Эліота найважнейшы структурны складнік – міфалагічна-літаратурная традыцыя. Не выпадкова менавіта Эліот першым назваў "Уліса" мастацкім маніфестам. У славутым артыкуле "Уліс", парадак і міф" (1923) Эліот выклаў аргументы на карысць усеагульнай – і сваёй у тым ліку – рэцэпцыі джойсаўскага рамана: "Я лічу, што ў гэтай кнізе наша стагоддзе знайшло найбольш істотную выяву з усіх, якія да гэтага часу яно мела; гэтай кнізе мы ўсе абавязаны, і ніводзін з нас не можа пазбегнуць яе ўздзеяння". Меркаванне Эліота наконт абнаўленчай ролі "Уліса" зафіксавала і Вірджынія Вулф у сваім дзённіку: "Кніга зробіць эпоху, таму што яна разбурае ўсё XIX стагоддзе. Яна так напісана, што самому Джойсу няма аб чым больш пісаць". Па сутнасці, Эліот у паэзіі рабіў амаль тое ж, што Джойс – у прозе.

Непазбежнае пытанне, што ўзнікае, прынамсі – у літаратуразнаўцы, у працэсе асэнсавання напісанага Эліотам (як, зрэшты, і многімі іншымі творцамі XX ст., ад Гіёма Апалінэра да аўтараў "канкрэтнай паэзіі"): у якой меры яно – плён "мастацтва" і ў якой, так бы мовіць, – "майстэрства", строга абдуманага "будаўніцтва", дастаткова празаічных адносінаў да паэтычнай справы; інакш кажучы, у якіх узаемадачыненнях тут знаходзяцца натхненне з прагматызмам? Прысутнасць апошняга не выклікае сумневу, надта шмат Эліот тэарэтызаваў з нагоды ўласных твораў, надта старанна інструктаваў чытача, практычна рэалізуючы вядомую гегелеўскую ідэю аб секулярызацыі мастацтва, страты ім містычна-таямнічага німба. Да ўласнай творчасці Эліота можа быць дастасавана ягоная характарыстыка драмаў англічаніна Бена Джонсана: "Гэта нешта накшталт свету Лабачэўскага; светы, што ствараюцца такімі мастакамі... падобныя да сістэмы неэўклідавай геаметрыі. Яны не з'яўляюцца стварэннямі фантазіі, у іх свая логіка, і гэтая логіка асвятляе па-свойму сапраўдны свет, таму што яна дае новы пункт гледжання, з якога можна свет разглядаць". Не аднойчы Эліот дэклараваў прынцыпы "крытычнай паэзіі", асаблівага, "крытычнага" або "тэарэтычнага", выкарыстання паэзіі і літаратуры наогул,

згодна з якімі яна ў першую чаргу прызначана для вытлумачэння. Захапляючыся перадусім паэтамі-крытыкамі, ён гэтак жа – "паэт-крытык" – вызначаў і сваё месца ў літаратуры. Як вядома, у рамантыках Эліота асабліва раздражняла іх канцэпцыя творчага працэсу як чыста інтуітыўнага, ірацыянальна-звышпачуццёвага акта. "Паэзія, – пісаў, у прыватнасці, англійскі рамантык Персі Бішы Шэлі, – гэта не разважанне, не сіла, якую можна выкарыстоўваць па рашэнні волі... Чалавек не можа сказаць: "Я павінен напісаць верш". Нават найвялікшы паэт не можа гаварыць так, бо стваральны розум падобны да дагараючага вугольчыка, які можа ўспыхнуць ярчэй ад нябачнага павеву. Гэтая сіла ўзнікае знутры. Я звяртаюся да вялікіх паэтаў нашага часу. Ці не будзе памылкай сцвярджаць, што найцудоўнейшыя вершы створаны працай?.." Эліот жа зноў і зноў настойвае на адмысловай ролі рацыянальнага пачатку, часам нават нагадваючы ў гэтым сэнсе натуралістаў: "Быць добрым паэтам – значыць часцей зазіраць не толькі ў сэрца. Трэба зазіраць і ў кару галаўнога мозгу, і ў нервовую сістэму, і нават у страўнік".

З другога боку, дарэмна было б шукаць у Эліота абсалютызацыі рацыянальна-прагматычнага. "Не толькі ў сэрца..." Значыць, усё ж і ў сэрца таксама. Абараняючы, па словах Малькальма Каўлі, "інтэлект ад націску эмоцый, а свядомасць ад лібіда, ад патаемных фрэйдысцкіх комплексаў", Эліот і ў іх бачыў сваю логіку, часам нават дазваляў сабе ацэньваць ролю ўяўлення, інтуіцыі як першасную (аб чым пісаў, да прыкладу, у прадмове да "Анабасіса" Сен-Жон Перса). Нездарма і са знакамітага артыкула Эдгара По "Філасофія творчасці", праз які той кінуў выклік рамантычным уяўленням аб прыродзе творчасці і дужа ж шакіраваў сучаснікаў, прадэманстраваўшы на прыкладзе сваёй паэмы "Груган" механізм стварэння яе алгарытму, Эліот гэтак дзівіўся: "...аналізуючы ўласную паэму, По або разыгрываў чытача, або падманваў сам сябе, паказваючы працэс напісання паэмы менавіта так, як яму хацелася б, каб яна пісалася". У той жа "Попельнай Серадзе" Эліота эмацыянальна-інтуітыўны пачатак надзвычай адчувальны; больш таго, з першымі радкамі ўзнікае ды так і не праходзіць да канца паэмы эфект медытацыі. Што ў "Попельнай Серадзе" зусім адсутнічае (як і ў іншых творах Эліота), дык гэта экзальтаванасць і прэтэнцыёзнасць; пры ўсёй экспрэсіўнасці паэмы, пры ўсёй узрушанасці, душэўнай усхваляванасці яе лірычнага героя апошні заўсёды выказвае свае эмоцыі стрымана і годна.

Відавочна, больш ці менш глыбокае філасофска-эстэтычнае прачытанне і "Попельнай Серады", і наогул твораў Эліота патрабуе ад рэцыпіента максімальнай інтэлектуальнай дасведчанасці. Узнікае пытанне: а ці ёсць сэнс звяртацца да Эліота, калі адаптаваны аўтарам велізарны матэрыял пакуль не спасцігнуты? Безумоўна, ёсць. Больш таго, знаёмства з Эліотам і ў гэтым выпадку абяцае і можа стаць сапраўднай падзеяй у духоўным жыцці чытача. І не насуперак, а якраз дзякуючы адметнай эліотаўскай тэхніцы. Меў рацыю адзін з даследчыкаў творчасці Эліота, зазначыўшы, што "менавіта праз авалоданне паэтычнай тэхнікай Эліот здолеў падысці бліжэй за іншых паэтаў да псіхалогіі сваіх чытачоў (а паэт ніколі не гаворыць толькі ад свайго імя), здолеў даследаваць і зрабіць адчувальным для ўсіх глыбока затоены душэўны надлом людзей таго пакалення, для якога ўжо не існавала ніякіх рамантычных ілюзій".

Адно цеплілася надзея.

Ева ЛЯВОНАВА

З нагоды эсэ Т.С. Эліота "Традыцыя і індывідуальны талент"

"Наватарства заўсёды лепей за пустое паўтарэнне пройдзенага"
Томас Стэрнс Эліот

1. Нахлебнікі традыцыі

Плануючы падрыхтоўку корпуса тэкстаў, звязаных з творчай дзейнасцю Томаса Стэрнса Эліота, я доўга вагаўся: ці трэба замаўляць для часопіса пераклад эсэ "Традыцыя і індывідуальны талент"? Рэч у тым, што гэтае эсэ не толькі самае вядомае ў Эліота, але, бадай, адно з найбольш вядомых (і адпаведна – растыражаваных ды зацытаваных) эсэ ў еўрапейскай літаратуры XX стагоддзя. Адсюль вынікала, што наш чытач напэўна знаёмы з ім калі не па англамоўным арыгінале, то праз расейскія, польскія ці якія іншыя пераклады. У скрайнім выпадку ён збольшага ведае пра што там у Эліота ідзе гаворка праз цытаты, пераказы, спасылкі ў тэкстах іншых аўтараў. Да таго ж, базавыя паняткі, якімі арганізуецца эсэ Эліота (найперш "традыцыя", "індывідуальны талент") у тэрміналагічнай сістэме постструктуралісцкага пісьма ўяўляюць сабой ужо хутчэй метафары, а не сістэма-стваральныя катэгорыі, – дык навошта ўзнаўляць прыклады хай сабе і бліскучага, але як на сёння, не актуальнага мыслення?

Зусім верагодна, што эсэ Эліота "Традыцыя і індывідуальны талент" так бы і засталося па-за замовай перакладчыку, каб маё адцягненае рэфлексаванне не супала з адной літаратурнай дыскусіяй з пракаветнай нагоды ўзаемін традыцыі і наватарства. Пазнаёміўшыся з аргументамі дыскутантаў і адначасна ўзгадаўшы папярэднія спрэчвы падобнага кшталту, я паныла паўшчуваў сябе за беспадстаўны аптымізм адносна "адукаванасці" нашых літарататараў – было відавочна, што яны Эліота не чыталі, дарэчы, і не толькі яго...

Мне здаецца, што наша

літарацкая (і калялітарацкая) публіка ў сваёй пераважнай большыні ўсё яшчэ ўяўляе традыцыю як нейкі механічна паслядоўны працэс па захаванні і назапашванні тыпалагічна аднолькавых элементаў літаратурнай прадукцыі. (А тое, што не падпадае пад гэтую тыпалогію, лічыцца ўжо не традыцыяй, а наватарствам, авангардам, форматворчасцю – ці проста нейкай выпадковай недарэчнасцю, хіба адно вартай жалю). Праўда, у шматлікіх развагах наконт традыцыі заўсёды згадваецца пра яе творчы развой, фактгалагічнае ўзбагачэнне, эвалюцыйны поступ, і тым самым падкрэсліваецца задзіночанасць традыцыі і сучаснасці, іх дыялектычная лучнасць, якая ў схеме выглядае прыкладна так: літаратурная традыцыя фармуе літаратара, а літаратар стварае адпаведныя творы, якія ў сваю чаргу далей фармуюць традыцыю... Але сутнасць разумення традыцыі ад гэтага не мяняецца.

Зрэшты, падобна пра традыцыю разважалі ва ўсёй Еўропе, пакуль у 1919 годзе Эліот не надрукаваў сваё знакамітае эсэ, некалькі бліскучых пасажаў з якога змусілі да рэвізіі ўсяго комплекса праблем, звязаных з катэгорыяй традыцыі. Цяжка ўтрымацца, каб не працытаваць хаця б адзін з іх: "Калі з'яўляецца новы твор мастацтва, ён уплывае адначасова на ўсе іншыя мастацкія творы, якія папярэднічалі яму. Існуючыя помнікі мастацтва ствараюць ідэальны парадак, узгадняюцца паміж сабой, але гэты парадак непазбежна мяняецца са з'яўленнем сярод іх новага (сапраўды новага) мастацкага твора. І цяпер ужо, каб аднавіць дасканалую паслядоўнасць мастацкіх твораў, увесь папярэдні парадак абавязкова павінен змяніцца, хоць бы крышачку, і таму каштоўнасці кожнага мастацкага твора ў адносінах да ўсіх астатніх твораў прыстасоўваюцца і ўтвараюць паміж сабой новую ўзгодненасць. Той, хто пагодзіцца з гэтай ідэяй парадку як формай існавання англійскай і еўрапейскіх літаратур, не палічыць абсурдным тое, што мінулае павінна мяняцца пад уздзеяннем сучаснага, як і сучаснае кіруецца ў сваім развіцці мінулым".

Пасябраваўшы са словамі Эліота "мінулае павінна мяняцца пад уздзеяннем сучаснага", мы, прарабіўшы некалькі лагічных маніпуляцый, апынемся побач з высновай, што толькі кардынальна адметнае, здольнае звярушыць ды па-іншаму пераўладкаваць традыцыю, і тым самым у акце руху-перaруху даць ёй магчымасць выявіць сябе актыўнай, дынамічнай, жывой...

Традыцыя ажывае, жыве ў пераменах, яны выяўляецца ў дынаміцы, а не ў статыцы. А перамены (дынаміка) у традыцыі адбываюцца не з таго, што мацуе яе статычнасць, а з таго, што гэтую статычнасць разбурае.

Літаратурная традыцыя – гэта бурэнне традыцыі, а не яе будаванне. Адсюль і папярэдняя выснова: традыцыя трымаецца адно нетрадыцыйным. У традыцыйным традыцыя ў лепшым выпадку адпачывае, у горшым – памірае.

Эліот не быў настолькі катэгарычным, аднак ёсць у ягоным эсэ словы, якія хай сабе і ўскосна, але падтрымліваюць прадэклараваны тут экстрэмізм: "... калі адзіная форма наследавання складаецца з таго, каб бязглузда і баязліва ісці па шляхах, пракладзеных бліжэйшым пакаленнем, схілўшы галаў перад яго дасягненнямі, – такая "традыцыя" безумоўна бясплённая і эпігонская. Мы ўжо няраз былі сведкамі такіх плыткіх плыняў у мастацтве, якія неўзабаве знікалі, як вада ў пяску, і наватарства заўсёды лепей за пустое паўтарэнне ўжо пройдзенага".

Гэтая цытата не толькі падмацоўвае папярэднія развагі, але і дапамагае перасунуцца да наступнага фрагмента размовы, пазначанага не без публіцыстычнага напалу як "Нахлебнікі традыцыі".

Традыцыю ствараюць, уладкоўваюць і пераўладкоўваюць адзінкі, а карыстаюцца з яе сціжмы і сціжмы. Эліот у сваім эсэ аналізуе стасункі паміж традыцыяй і індывідуальным талентам, як тым, што адначасна ёсць і творным і творцам традыцыі. А я б далей хацеў сказаць колькі слоў пра ўзаеміны традыцыі і індывідуальнага таленту, які адно спажывае з традыцыі, нічым яе не жывячы.

Нахлебнік традыцыі, сціпла тулячыся ў адным з яе закуткоў ці нахабна ўладкаваўшыся ля яе цёплай печы, нічога, акрамя сваёй прысутнасці, традыцыі не дадае, але за сталом сёрбае поўнай лыжкай. Гэтай немудрагелістай метафарай я хачу сказаць, што для нахлебніка традыцыя ёсць адно дармовым прытулкам, дзе ён месціць свой індывідуальны талент.

– Хіба гэтага мала? – запытаецца нехта. – І што яшчэ можна прынесці ў літаратурную традыцыю, акрамя ўласнага таленту?

– Мала, – запярэчу. – Аднаго таленту мала. Патрэбна яшчэ і творчасць. Каб у традыцыі не толькі адымаць, сілкуючы трыбух свайго таленту кавалкамі яе цела, а наадварот – дадаваць, гадаваць гэтае цела, патрэбен не проста талент, а творчы талент.

– Хіба талент бывае не творчым? – зноў запытае нехта.

– Бывае. На жаль, амаль заўсёды адно так і бывае. Людзей, надзеленых здольнасцю вершаваць свае эмоцыі і пераказваць зграбным і дасціпным словам пабытовыя сюжэты – шмат. А вось людзей, якія на подзе свайго індывідуальнага таленту твораць – ствараюць унікальныя вербальна-паэтычныя сістэмы – адзінкі. Менавіта гэтыя, творчыя таленты, кожным сваім унікальным з'яўленнем бураць статычны лад традыцыі, усчыняюць вэрхал і тым перарух, які адно і ёсць жывым жыццём традыцыі і праз які яна, уласна, гадуецца ды вялічыцца.

Адным словам, гадуюць традыцыю адно творчыя таленты, а астатнія, як лайдакі бацькаву спадчыну, праядаюць, прагульваюць, раскідваюць – паразітуюць на традыцыі. Мала таго, яны яшчэ і абараняюць свой паразітоўны лад жыцця гультаяватай рыторыкай пра наследаванне традыцыі, захаванне спадчыны і г.д. і да т.п.

Падсумуем, абапіраючыся на тэкст Эліота: нітуецца з традыцыяй адно тая творчасць, чыё з'яўленне ў літаратуры мяняе як знешнія контуры, так і нутраное структурнае ўладкаванне традыцыі.

І зробім уласную выснову: мерай угрунтаванасці ў цела традыцыі ёсць мера *нетрадыцыйнасці* творчага таленту. Традыцыя ў традыцыйным гібее – і ажывае, жыве адно праз нетрадыцыйнае...

2. Пярэйсце

Уласна, усё напісанае мной папярэдне адносна традыцыі і яе стасункаў з індывідуальным талентам калі і не хлусня, то ўжо напэўна падман.

Наколькі я разумею, падманлівымі лічацца словы, якія не адпавядаюць думкам таго, хто іх прамаўляе ці, інакай, калі ён сам не верыць у тое, што кажа. Гэта якраз той самы выпадак. Я не веру ва ўсё, што сказаў вышэй, – бадай, за выняткам таго, што казалася непасрэдна пра "нахлебнікаў традыцыі".

Навошта тады я пісаў тыя словы, выказваў зняверaныя думкі? Ніхто ў мяне пра традыцыю не пытаўся, ніхто ў карак не тоўк – адказвай!

Сапраўды – не тоўк, самому закарцела. Але адразу сказаць тое, што я папраўдзе думаю, у мяне не атрымлівалася з некалькіх прычынаў. І найперш таму, што мой тэкст быў запачаткаваны на эсэ Эліота, напісаным у 1919 годзе, калі *нават* Эліоту не магло прыйсці да галавы ставіць пад сумненне наяўнасць традыцыі. А мне да галавы прыйшло (нічога дзіўнага, між пачаткам і канцом стагоддзя прамінула як мінімум дзве інтэлектуальныя эпохі), і калі б я адразу пра гэта сказаў, то не мела б сэнсу згадваць эсэ Эліота, якое цалкам трымаецца на гэтым панятку. У той жа час прамінуць Эліота не выпадала, бо разуменне традыцыі ў нашым літаратурным асяродку знаходзіцца, на маё бачанне, яшчэ ў "дээліотавым" стане, і мне зважалася як неабходнае пазначыць праз Эліота выйсце з гэтага (не адпаведнага не толькі канцу, але і пачатку стагоддзя) стану.

3. Аблуда традыцыі

Кожны раз, калі заходзіць размова пра літаратурную традыцыю, мне згадваецца снежны чалавек: усе пра яго чулі, але ніхто не бачыў. Тое самае і з літаратурнай традыцыяй, асабліва калі яна аздоблена прыметнікам – беларуская.

За сваё, цяпер ужо і не такое кароткае жыццё, мне давялося прачытаць безліч літаратурнакрытычных артыкулаў і пэўна не адну ладную валізку важкіх літаратуразнаўчых кніг, але ні ў адным з тых артыкулаў і ні ў адной з тых кніг, дзе слова "традыцыя" сустракаецца гэтаксама часта, як дрэва ў лесе, ніводнага разу не было ўцямна напісана, што ёсць, так бы мовіць, "уласна" традыцыйным у традыцыі і, бадай, менавіта з гэтага аніяк не было магчымым зразумець, чым, урэшце, ёсць традыцыя?

Здагадка, што традыцыя – гэта не нешта рэальнае, а адзін з прывідаў (сімулякраў – у постмадэрновай лексіцы), якія ў безлічы ўсё яшчэ блукаюць па Еўропе, у мяне ўзнікла даўно, але толькі дзякуючы эсэ Эліота з'явілася магчымасць яе выказаць.

Аднак перш чым пазначыць канцэптуальную адпрэчву, давайце засяродзімся на адным лакальным пытанні, хаця таксама пастаўленым рубам: ці існуе ўвогуле беларуская літаратурная традыцыя, як тое, што трымае на сабе і рухае наперад літаратурны працэс, персаніфікаваны ў творчых постацях? Што я гэтым хачу сказаць? Прыкладна наступнае: аб'ём і энергія ўплыву беларускай літаратуры на фармаванне кожнага беларускага літаратара невымерна саступае аб'ёму і энергіі ўплываў неайчынных літаратур (рускай, нямецкай, французскай, а тым болей – усім *іншым* разам). А калі гэта так, дык атрымліваецца: тое, што мы называем уласнай літаратурнай традыцыяй, ёсць падрахункаванай калькацыю твораў, напісаных пад уплывам іншых літаратур (ці асобных твораў з іншых літаратур) у беларускай мове. І хаця прысутнасць больш-менш устойлівых тэматычных кампанентаў і этычных імператываў дазваляе літаратуразнаўцам шчыраваць на ніве гэтак званай айчыннай літаратурнай традыцыі, квазінавуковасцю акрэсліваючы поле яе наяўнасці, аднак насамрэч гэтая наяўнасць фіксуецца хіба толькі тапаграфічнымі маркамі персаналіяў, прысутных у нашай геаграфічнай прасторы, але ніяк не апрычонай адметнасцю творнага, задзіночанага нейкай агульнай эстэтычнай, ці якой яшчэ, ідэалогіяй, тым болей пэўнай сістэмай ідэалогій.

Рашаючую, і нават вызначальную ролю "замежных" уплываў на айчынную літаратуру лёгка патлумачыць яе прыпозненым, параўнальна з іншымі, фармаваннем у якасці самастойнага і самадастатковага чынніка. Не адмаўляючы істотнасці гэтага фактару, я ўсё ж такі схільны адхіліць яго. Бо, як на маю думку, кожная нацыянальная літаратурная традыцыя – гэта аблуда, міф, створаны ў эпоху сістэматызацыі, калі ўсяму, што мела месца ў бытным, падшуквалася свая універсалія. Апошяе цвярджанне аднолькава пасуе як да беларускай, так да французскай, нямецкай, рускай і якой заўгодна іншай, прынамсі еўрапейскай літаратуры.

На першы погляд гэтая тэза выдае на безадказную авантуру: у лепшым выпадку – на гарэзлівае цвяленне парадоксам. Але хай той, хто так палічыць, назаве мне хоць адзін базавы (канструктыўна, эстэтычна, этычна, ідэалагічна і г.д.) элемент, які не меўся б ва ўсіх больш-менш сфармаваных еўрапейскіх літаратурах. А калі ўсе еўрапейскія літаратуры разгортваюцца на агульнай, прынамсі аднолькавай ці падобнай канструктыўнай і эстэтычнай аснове, то на што мы тады абапіраем панятак нацыянальная літаратурная традыцыя? На геаграфічныя каардынаты? на тэматычную пераемнасць? на перавагу тых ці іншых літаратурных формаў, жанраў, сюжэтаў? Але акцэнт тут (за выключэннем хіба геаграфіі) заўсёды рухомы, у кожную літаратурную эпоху (ды што – эпоху, у кожнае дзесяцігоддзе) ён мяняецца і заўсёды, ва ўсялякай актуалізацыі нейкага складніка (формы, тэмы, жанра...) прыблізна адпаведны гэткай жа актуалізацыі таго самага найменш як у некалькіх іншых літаратурах,

з чаго заакцэнтаванае ў пэўны перыяд ніяк не можа заставацца вызначальным аргументам аднойасобнай літаратурнай традыцыі. Адсюль вынікае наступнае падсумаванне: ніводная еўрапейская літаратура – у тым ліку і беларуская – не мае нейкіх базавых унікатаў, што належалі б выключна ёй (нават мова тут не з'яўляецца вызначальным чыннікам), і зыходзячы з гістарычнай пераемнасці якіх мы маглі б казаць пра тое, што прызвычаіліся называць традыцыяй.

Відавочна, каб вывезці тэзу аб нелігітымнасці традыцыі з сітуацыі парадоксу і знайсці ёй месца хаця б у сітуацыі палемікі, патрабуецца больш разгорнутая і больш трывалая аналітыка, але апошняе не ўваходзіць у непасрэдную задачу гэтага тэксту. Таму мы яшчэ раз звернемся да праклямацыі і паўторым: нацыянальная літаратурная традыцыя – гэта не факцыя, а фікцыя, аблуда, міф эпохі сістэматызацыі. У пэўнай меры гэты міф трымаецца і мацуецца ў якасці рэальнасці тым, што раней я быў схільны пазначаць словам "кантэкст" ("Літаратура ў краіне Сакрэту", ЛіМ, № 1, 1993 г.). Але літаратурны кантэкст зусім не тое, што літаратурная традыцыя. Літаратурны кантэкст – гэта мова сацыякультурнага дыскурсу ці, згодна Ралану Барту, "пісьмо". Літаратуры адрозніваюцца (розняцца) не ўласнымі традыцыямі, а ўласнымі кантэкстамі, дыскурсамі, "пісьмамі" (вербальнымі феноменамі соцыякультурных дыскурсаў).

Не традыцыя, а кантэкст ("пісьмо") і ўплывае, і фармуе, і абмяжоўвае як асобнага літаратара, так і асобную літаратуру.

Панятак "традыцыя" ўзнік у тую ж пару і тым жа шчыраваннем, што і панятак "эвалюцыя". Яны разам былі сфармаванымі на інтэлектуальнай фабрыцы Асветніцтва, якое якраз і вынайшла механізм адбывання і руху як біялагічных, так соцыякультурных ды інтэлігібельных феноменаў праз іх механічна-паслядоўную пераемнасць і развой у выніку пярэйсця колькасці ў якасць.

Адносна эвалюцыі непасрэдна, празмерная механістычнасць падобнага падыходу была выяўлена аналітыкай ужо на пачатку XX стагоддзя, але шмат у якіх сферах дзейнасці чалавека эвалюцыянісцкая па сваёй сутнасці ідэалогія засталася па-за крытыкай і адсюль – па-за пераасэнсаваннем. Як у выпадку з "літаратурнай традыцыяй..."

Дарэчы, хаця ў эсэ Эліота панятак "традыцыя" базавы, але ўжо нават Эліот выкарыстоўвае яго хутчэй у значэнні кантэксту, еўрапейскага літаратурнага дыскурсу, запоўненага постацямі і творамі самых розных эпох і культур. Уласна, Эліот пазначае словам "традыцыя" ўсё тое, што было адметнага раней, ніяк не звяртаючы ўвагі на "традыцыйнасць" традыцыі ці, скажам так, не аналізуючы, што ёсць у традыцыі традыцыйным(і ці ёсць яно ўвогуле), якой такой традыцыйнасцю задзіночаныя, да прыкладу, малюнкі на скалах у гроце Ла-Мадлен, "Боская камедыя" Дантэ і паэзія Лафорга.

Традыцыя ў Эліота не рэгіяналізаваная ні геаграфічнымі, ні гістарычнымі, ні этнічнымі, ні эстэтычнымі параметрамі. Тым не менш, ён улучыў у адну праблему традыцыю і індывідуальны талент, чым стварыў тэрміналагічна заблытаную (адносна сучаснага глядзішча) сітуацыю, з якой можна выйсці толькі пагадзіўшыся, што "літара" і "дух" у Эліота не таясамяцца, што яны разведзеныя па розных стагоддзях, "літара" застаецца ў XIX, "дух" – у XX.

Між іншым, праблема стасункаў паміж "традыцыяй" (каб адасобіцца ад гэтага сімулякра, далей я буду адсланяць яго ад сябе двукоссем) і індывідуальным талентам і ў ранейшай, *традыцыйнай* сістэме каардынат (як у Эліота) схематызавалася не карэктна. Ніколі індывідуальны талент не арыентаваўся ні на сваю айчынную, ні на агульнаеўрапейскую літаратурную "традыцыю". Заўсёды вызначальным у яго них стасунках з літаратурным кантэкстам быў пануючы там эстэтычны метад (класіцызм, барока, рамантызм, сентыменталізм, рэалізм, мадэрнізм, постмадэрнізм), з якім індывідуальны талент альбо тоесніўся, альбо ствараў апазіцыю, выяўляючы сябе ў гэтым выпадку ці то ў асобных прамінулых эстэтычных сістэмах, ці то ў іх эклектыцы. У адрозненне ад "традыцыі", як лінейна-аднамернай (ці хай сабе нават дыялектычнай) пераемнасці і паслядоўнасці літаратурнага руху і развою, эстэтычны метад вычэрпваецца сваёй эпохай, а стасункі паміж эстэтычнымі эпохамі хутчэй будуюцца на энергіі адпрэчвання, чым пераемнасці, хаця адпрэчванне гэта толькі механізм перамены сітуацыі. А сам новы эстэтычны метад паўстае з глабальных перарухаў унутры сацыякультурнага дыскурсу і выяўляецца ў непрагназуемых вербальных формах (тут карэнная розніца з "традыцыяй", у аснову якой пакладзены прынцып аб'ёмна-паслядоўнага нарошчвання, а гэта значыць і дэтэрмінаванай запраграмаванасці). Прынамсі, пакуль гісторыя літаратуразнаўства, здаецца, не ведае фактаў, каб наступны эстэтычны метад быў хоць аднойчы футуралагічна абмаляваны. Новая эстэтычная сістэма спачатку намацвае сама сябе ў стыхійна-спантанных "авангардных" практыках, і толькі пасля замацавання нейкага больш-менш устойлівага агульнага абрыса пачынаецца фармуляванне яе эстэтычных прынцыпаў, катэгорый, паняткаў. Так літаральна на нашых вачах адбылося з постмадэрнізмам (але дакладна так было і з рамантызмам, і з рэалізмам, і з мадэрнізмам).

Дык вось, індывідуальны талент фармуецца не літаратурнай "традыцыяй", а той ці іншай эстэтычнай сістэмай (некалькімі, сумай усіх), якая дэфармуецца рэгіянальным (нацыянальным) літаратурным кантэкстам адпаведна яго сучаснага стану. Мера здэфармаванасці эстэтычнай сістэмы пэўным кантэкстам стварае рэгіянальную (нацыянальную) адметнасць "пісьма", у якім творчы талент (выяўлены як стыль) адбываецца праз меру паэтычнай энергіі індывідуальнай дзейнасці.

І ні пры чым *тут* нейкая *там* "традыцыя"!

Валянцін АКУДОВІЧ

Мікола КУЛІКОВІЧ

НАШ

Бальшыня вялікіх князёў літоўскіх узгадоўвалася на беларускай культуры.

Пра Міколу Куліковіча

Няшмат знойдзецца ў Беларусі тых, хто памятае ягоныя оперы "Лясное возера" і "Усяслаў Чарадзей", аўтаркаю лібрэта да якіх была Наталля Арсеннева. Сын смаленскай беларускі і данскога казака, выпускнік Маскоўскай кансерваторыі, сябра Саюза кампазітараў Беларусі, дырыжор сімфанічнага аркестра Усебеларускага радыёкамітэта ў Менску, Мікола Куліковіч (Шчаглоў) у 1944 годзе апынуўся ў вымушанай эміграцыі і з 1950-га жыў у ЗША. За акіянам ён працягваў жыццё прафесійнага кампазітара, музыканта і музыказнаўцы: пісаў сімфоніі і апрацоўваў народныя песні, канцэртаваў разам з жонкаю, былой прымадонай Кіеўскай і Венскай опер Н. Градэ, заснаваў Беларускі хор у Нью-Ёрку і дванаццаць гадоў кіраваў хорам грэка-каталіцкай царквы Хрыста Збавіцеля ў Чыкага, даследаваў сярэднявечную беларускую музыку і ўкладаў фальклорныя зборнікі...

Найбольш значнымі друкаванымі працамі Міколы Куліковіча трэба прызнаць нарысы гісторыі беларускага мастацтва, што пад назваю "Беларуская музыка" пабачылі свет у 1953 годзе ў Нью-Ёрку, а таксама "Беларускі песенны зборнік" (Кліўленд, 1960) і "Byelorussian Songs and Dances" (Кліўленд, 1967).

Зямны яго шлях завяршыўся ў 1969 годзе ў Чыкага. Удава перадала архіў у Беларускую бібліятэку імя Францішка Скарыны ў Лондане. Побач з музычнымі і музыказнаўчымі творамі там можна знайсці вершы і лібрэта, публіцыстычныя артыкулы і гістарычныя нарысы, дзе згадваецца продак кампазітара Цімафей Куліковіч, што ў 1652 годзе ўклаў адзін з найбольш ранніх беларускіх ірмалояў.

Уладзімір АРЛОЎ

ЗАЛАТАЯ ПАРА БЕЛАРУСКАЕ МУЗЫКІ (XIV–XVII стст.)

1.

Пэрыяд ад сярэдзіны XIII ст. і блізу што да канца XVII ст. стаўся найбольш бліскучаю парою ў гісторыі Беларусі.

У гэты перыяд беларускія княствы задзіночваюцца ў вадну магутную дзяржаву, ведамую пад назоваю Вялікага Княства Літоўскага (мы захаваем у далейшым гэтую афіцыяльную назову), з тэрыторыяй ад Чорнага да Балтыйскага мора, ад Берасьця па Мажайск. На ўсіх прасторах гэтае тэрыторыі беларуская мова сталася афіцыйнаю дзяржаўнаю моваю, а беларуская культура – галоўнаю, пануючаю. Дадзеная эпоха атрымала ў гісторыі Беларусі вельмі вобразную назову залатое пары, залатога веку беларускае дзяржаўнасьці й культуры

Дзеля ясьнейшага зразуменьня й асваеньня тых музычных зьяваў, што ахапляліся ёю, лепш разьбіць эпоху залатое пары на два пэрыяды: першапачатны – ад сярэдзіны XIII ст. й да сярэдзіны XV ст., і другі (і найбольш яскравы) пэрыяд красаваньня – ад сярэдзіны XV й да канца XVII ст. Разгледзім іх у гэтым парадку.

Калі ў паасобных беларускіх княствах (і асабліва ў Полацкім) мы ўжо наглядалі шырокае разьвіцьцё музычнага мастацтва, дык у Вялікім Княстве Літоўскім, і асабліва пры такіх выдатных валадарах, як кароль Мяндог, вялікія князі Гэдымін, Альгерд, Ягайла, Вітаўт і інш., гэтыя магчымасьці ў шмат разоў узрастаюць.

Арганізацыя цэнтральнага вялікакняскага двара, значнае ажыўленьне сталічнага жыцьця (спачатку ў Навагрadку, потым Вільні), ды перафармаваньне яго на эўрапейскі лад дае плодную глебу для падвышэньня ўзроўню музычнага абслугоўваньня, прыцягвае да дзейнасьці самыя разнастайныя музычныя спэцыяльнасьці ў галіне вакальнага й інструмэнтальнага мастацтва Усё мацнейшыя ды глыбейшыя сувязі з эўрапейскімі дзяржавамі судзеюць пранікненьню ў Беларусь і асяданьню тут высокакультурнае заходня-эўрапейскае музыкі й ейных прадстаўнікоў.

Двор вялікага князя й сталічнае жыцьцё робяцца ўзорам, прыкладам для іншых беларускіх княстваў, падымаюць і там культурны ўзровень, які й дагэтуль у шмат якіх княствах быў вельмі высокі (Полацкае, Смаленскае, Віцебскае, Менскае), і яны перажываюць лепшы час свайго існаваньня. У шмат якіх галінах жыцьцё беларускіх княстваў у гэты пэрыяд ня ўступала жыцьцю Заходняе Эўропы

Ёсьць дадзеныя цьвердзіць, што ў гэты пэрыяд Беларусь таксама ведала тагачасныя формы рыцарскае паэзіі ды музыкі. Паводле сьветчаньняў нямецкае хронікі (Пётры Дюсбурга) мы ведаем аб пашырэньні ў Беларусі рыцарства й рыцарскіх ордэнаў (асабліва было знанае полацкае рыцарства)

Прыняўшы заходня-эўрапейскія традыцыі, беларускае рыцарства не магло, зразумела, ня ведаць і не карыстаць з культурных праяваў рыцарскага жыцьця, формаў і жанраў заходня-эўрапейскае рыцарскае мэлёдычнае паэзіі – культу каханьня й жанчыны ("дамы сэрца"): любоўныя навэлі, канцоны, танцавальныя песьні, нязвычайна папулярныя ў асяродзьдзі правансальскіх трубадураў, нармандскіх трувэраў і нямецкіх міннэзэнгераў Тыя-ж уплывы маглі спрычыніцца да знаёмства й карыстаньня лютнёваю музыкаю й лютнёвымі, флейтавымі ды скрыпачнымі інструмэнтамі.

Значнымі крокамі йдзе й разьвіцьцё музыкі па лініі іншага, царкоўнага, культавога цэнтру, разам із памацненьнем ейных уплываў у дзяржаўным і народным жыцьці. У гэты пэрыяд у Беларусі арганізоўваецца аўтакефальная беларуская мітраполія, якая абыймае сваёй юрысдыкцыяй усе беларускія землі (арганізаваная яшчэ ў 1291 у Навагрaдку і ўжо ў наступным годзе зацьверджаная канстантынопальскім патрыярхам)

Пашыраючы свае ўплывы й моц, падтрымліваючы пышнасьць храмаў і царкоўнае службы, царква прынаджвае на службу шматлікія кадры культавых музыкаў-прафэсыяналаў: рэгентаў, харыстых, настаўнікаў сьпеву й музыкі. Ува ўсіх акадэміях, калегіях, школах і манастырох уводзіцца правільная сыстэма музычнае адукацыі, асьветы й узгадаваньня. Музыка й сьпеў робяцца тут абавязковымі дысцыплінамі. У багаслужбах пачынае культываваецца шматгалоснае харавое пяяньне, гэтак званае "партэснае пяяньне" (на партыі, на галасы), пяяньне па нотах і дырыгаваньне

Як сьветка нотнага ("крукавога" – пяяньня па "крукох") царкоўнага пяяньня гэтага часу захаваўся ўзор беларускае рэлігійнае творчасьці гімнавы напеў няведамага аўтара. Час ягонага паходжаньня – прыблізна канец сярэднявечча. Запісаны гэты напеў крукамі ў рэлігійнай кнізе Апанаса Берасьцейскага (Піліповіча) "Дыарыюш" (1645 г.).

Царква ўзмацняе таксама пашырэньне сярод народу формаў рэлігійнае паэзіі ды музыкі. Замест паасобных духоўных вершаў і псальмаў, паяўляюцца шматлікія зборнікі малітваў і песьнясьпеваў, гэтак званых "багаслоўнікаў" і "багагласьнікаў", рэлігійных песьняў на сюжэты з жыцьця сьвятых, Новага Запавету, хрысьціянскага быту й г.д. Такая літаратура хутка асвойваецца, набывае папулярнасьці ў народных масах, робіцца шмат дзе прадметам бытавога музыкаваньня.

Нягледзячы на прасьледваньні царквой народнае творчасьці й мастацтва, вандроўныя музыкі: скамарохі, валачобнікі й дудары, праяўляюць сваю кіпучую дзейнасьць. Не абмяжоўваючыся народнымі коламі, народнае мастацтва пранікае й за царкоўныя ці манастырскія агарожы ды трапляе на вялікакняскія эўрапейзаваныя двары.

У летапісе княжаньня вялікага князя Альгерда (XIV ст) ёсьць цікавая зацемка, што гэты князь "пацехам і йгрышчам скамарохаў ня ўнімаша" Трэба думаць, што Альгерд быў нагэтулькі своеасаблівую постацю сярод вялікіх князёў, што летапісец ня мог не адцеміць гэты выключны бок ягонага характару й, што іншыя князі былі зусім ня гэткія й "пацехам і йгрышчам вандроўных музыкаў" нават вельмі "ўнімаша".

Вялікія князі наагул сталіся найлепшымі пашыральнікамі беларускага мастацтва. Бальшыня іх узгадоўвалася на беларускай культуры, й вернасьць ёй і любасьць да яе захоўвалася ў князёў праз усё жыцьцё Яскравым прыкладам – вялікі князь Ягайла (XIV – XV ст). Маленства сваё ён пражыў на Віцебшчыне (ягоны бацька Альгерд быў 25 гадоў князем віцебскім), і беларуская культурная стыхія моцна ўрасла ў ягонае сэрца. Калі Ягайла пазьней стаўся польскім каралём, ён не асабліва захапіўся польскаю культураю, а кліча да сябе ў 1392 г у Кракаў (паводле польскай кронікі Длугоша) зь Беларусі сьпевакоў, музыкаў і маляроў. Гэты факт сьветчыць таксама і аб тым, што ўжо ў той час беларускае мастацтва стаяла высака, калі яго можна было паказваць на бліскучым каралеўскім польскім двары

Пануючае становішча беларускае культуры на вялізарнай прасторы Вялікага Княства Літоўскага, дзе жылі людзі розных нацыянальнасьцяў, звычайна вяло да ейных уплываў на іншыя народы. У музыцы гэта праявілася галоўна пашырэньнем беларускага песеннага фальклёру далёка за этнаграфічныя межы Беларусі

Яшчэ адзін важны фактар гэтага пэрыяду – гэта нараджэньне новае культурнае сілы беларускае інтэлігенцыі. Разьвіцьцё палітычнага жыцьця, рост культуры высоўвае яе на гістарычную арэну, й яна пакрысе бярэ ў свае рукі шмат якія галіны дзяржаўных справаў, стаючыся асабліва вялікаю сілаю асьветы й мастацтва.

Сэнс першага пэрыяду залатое пары мы бачым у тым, што ў ім, ува ўсіх культурных асяродзьдзях ідзе як-бы зьбіраньне сілаў і магчымасьцяў, каб давесьці культурны рост да ягонага вышэйшага ўздыму.

2.

Кульмінацыйнае ўзвышша беларускае культуры прыпадае якраз на другі пэрыяд залатое пары – ад сярэдзіны XV й да канца XVII ст. і адбываецца ў часе культурнага заходня-эўрапэйскага руху, ведамага пад назваю Рэнэсансу (Адраджэньня).

Эпоха Рэнэсансу зрабіла поўны ідэолёгічны пераварот у грамадзкім жыцьці. Гэта быў моцны рэвалюцыйны рух супроць сярэднявечча, супроць схаластычнага, царкоўнага

сьветагляду, за перамогу чалавечага розуму, за свабоду, незалежнасьць чалавечае думкі. Гэта быў век гуманізму, перамогі гуманітарных ідэяў.

У Беларусі новыя ідэі найбольш захапляюць маладую беларускую інтэлігенцыю, якая хутка прыймае новыя прынцыпы свайго веку. Карыстаючы з пастановы выдатнага дзяржаўнага акту – Літоўскага Статуту (XVI ст), паводле якога· "кажны чалавек мае вольнасьць і моц выехаць для навук", шмат (больш моцных матар'яльна) беларускіх сем'яў пачынаюць пасылаць сваіх сыноў для вучобы ў замежныя эўрапейскія ўнівэрсытэты (у Італію, Нямеччыну, Чэхію, Польшчу) Атрымоўваючы там эўрапейскую навуку, набіраючыся новага сучаснага духу, прадстаўнікі беларускае інтэлігенцыі падыходзяць да пастаноўкі пытаньня вялізарнае вагі распаленьня ў Беларусі свайго нацыянальнага Адраджэньня.

У той час, як Заходняя Эўропа ў эпоху Рэнэсансу адраджае антычную грэкарымскую культуру, у Беларусі ўзьнікаюць першыя думкі аб адраджэньні свае старадаўняе культуры з эпохі старога Полацкага Княства. Дзейнасьць прадстаўнікоў беларускага гуманізму й правядзеньне ідэяў мела, як мы ўбачым далей, вельмі важнае значэньне й для музычнага мастацтва.

У гісторыі сусьветнае музыкі эпоха Рэнэсансу зьвязаная з новымі прынцыпамі паўстаньня сьвецкае музыкі, яе пануючага значаньня (замест царкоўнае), адраджэньнем формаў грэцкага тэатру (нараджэньне опэры) і нараджэньнем камэрнае музыкі Цэнтрам музычнага Рэнэсансу была Італія, дзе музыка дасягнула такое вышыні, што ўзоры ейныя абыйшлі ўсе дзяржавы Эўропы. Патрапілі яны й у Беларусь, дзе была для гэтага ўжо дасьпелая глеба.

Мы зацемілі ўжо раней, што двары Вялікіх Князёў Літоўскіх не ўступалі шмат якім эўрапейскім дваром. У практыцы жыцьця тут ужо даўно пачалі ладзіць на балёх, банкетах, вечарох і ўрачыстых прыняцьцях розныя мастацкія імпрэзы· канцэрты, музычныя пастаноўкі, балеты. У дзёньніку пісьменьніка таго часу Тодара Еўлашэўскага (XVI ст.) ёсьць такая аб гэтым зацемка. " .рабіў яму (паслу) кароль і каралева (вялікі князь літоўскі спалучаў у сабе й асобу польскага караля) вялікую ўрачыстасьць і банкет вялікі з танцамі чынены".

Зусім зразумела, што першыя свае крокі італьянскае музычнае мастацтва зрабіла менавіта тут, у асяродзьдзі прыдворным. Значна спрычынілася да гэтага яшчэ й тое, што жонкаю вялікага князя Жыгімонта II (пачатак XVI ст.), сталася каралева Бона, дачка італьянскага князя (Сфорцы).

Каралева Бона згуляла ў справе насаджэньня ў Беларусі эўрапейскае музыкі выдатную ролю. Перадусім яна сама была вялікаю аматаркаю музыкі й любоў да італьянскага мастацтва яна ня толькі прывезла із сабою, але моцна распаўсюджвала й у нас. Паводле сьветчаньняў дворскае хронікі, двор каралевы Боны "гучэў музыкамі". З другога боку, каралева Бона ў гэтай любові да музыкі ўзгадавала й свайго сына, вялікага князя Жыгімонта III

У ягонае княжаньне згодна із гістарычнымі сьветчаньнямі, пры двары ўжо была цэлая плеяда выдатных музыкаў, розных спэцыялістых, што былі прывезеныя зь Італіі Сярод іх, спамінаецца ведамы вэнэцыянскі кампазытар Дыямэд Катон, капэльмайстар Аскрылі Потэлё, скрыпач Якуб Нідэрляндскі, лютністы Галёт, і шмат іншых.

Пад уплывам вялікакняскага двара мода на ўсё італьянскае агартае й замкі, і палацы арыстакратыі ды магнатаў княства, раскіненых па Беларусі Выдатныя іхныя прадстаўнікі як: князь Слуцкі, князь Радзівіл (Нясьвіж), гэтман Хадкевіч, князь Сапега (Друя) і іншыя, ладзяць у сябе мастацкія бібліятэкі, выставы, канцэрты, танцавальныя спэктаклі, балеты, прапагандуюць італьянскае малярства, паэзію, музыку, абкружаюцца іншаземнымі, галоўна італьянскімі, музыкамі-выканаўцамі.

Тыя-ж уплывы можна наглядаць і ў асяродзьдзі беларускае інтэлігенцыі, асабліва той, што студыявала на замежных унівэрсытэтах, зь якіх якраз больш папулярнымі былі італьянскія (у Падуі, Флёрэнцыі й Балёніі). Непасярэдна знаёмячыся зь італьянскаю музыкаю на месцы, яны прывозяць яе ўзоры й пашыраюць іх на бацькаўшчыне

Гэтак у шмат якія колы пранікаюць новыя формы музычнага рэнэсансу, творыцца глеба для іхняга разьвіцьця Асабліва карыстаецца любоўю практыка камэрнае музыкі, хатняе музыкі ў выглядзе пяяньня манодыяў, мадрыгалаў, канцонаў, стансаў, балядаў

(вакальныя камэрныя формы) і граньня рэгэркараў, такатаў, танцавальных сюітаў і інш (інструмантальныя камэрныя формы)

Праз тыя-ж колы патрапіў у Беларусь і тагачасны заходня-эўрапейскі інструмантары клявікорд, клявісын, вірджынэль (клявішныя інструманты), іскрыпка, віёлядамур, лютня, цымбалы й г.д.

Як мы спаміналі, у эпоху залатой пары творыцца яшчэ адно асяродзьдзе, дзе разьвіваецца музычнае мастацтва – асяродзьдзе беларускае інтэлігенцыі. Заданьні, якія яна ставіць, значна перавышаюць адно пашырэньне заходня-эўрапейскае музыкі. Разьвіцьцё нацыянальна-адраджэнскага руху ў Беларусі ў галіне музычнага мастацтва прыводзіць да зацікаўленьня беларускім песенным фальклёрам, да першых спробаў адшуканьня, вывучэньня й пашырэньня народных беларускіх песьняў і танцаў, якія пачынаюць што раз часьцей трапляць у тэматыку хатняе музыкі.

На музыку глядзяць ужо як на паважную, неабходную й вялікую рэч у галіне асьветы, узгадаваньня й агульна-культурнага разьвіцьця чалавека. Гэты пагляд беларуская моладзь выносіць ізноў-жа з заходня-эўрапейскіх унівэрсытэтаў, дзе музыка тады ўваходзіла ў склад гэтак званых сямі свабодных навук (граматыка, рыторыка, фізыка, лёгіка, матэматыка, астралёгія й музыка) і была абавязкаваю навуковаю дысцыплінай

Апрача таго, той-жа паважны пагляд беларуская моладзь выносіла й з нагляданьняў гарадзкога эўрапейскага жыцьця, дзе яна ўспрыймала лепшыя ўзоры музычнага мастацтва, наведваючы опэру, канцэрты, лекцыі, выставы й гэтак далей З тых часоў і ў беларускіх навучальных установах музыка ўваходзіць у склад "чатырох вызваленых навук", стаіць на роўні з паэзіяй, лёгікай і рыторыкай

Вялікую ролю ў гэтым новым паглядзе на музыку згулялі лепшыя перадавыя прадстаўнікі беларускае інтэлігенцыі· Будны, Рымша, Пашкевіч і асабліва Францішак Скарына, які пакінуў незабыўны сьлед і ў гісторыі беларускае музыкі.

Францішак Скарына (XVI ст), слаўны сын Полацку, доктар філязофіі й мэдыцынскіх навук і беларускі першадрукар, быў нязвычайна разнабаковым разнастайна-адукаваным, здольным чалавекам. Цікавасьць, любоў і паважныя дачыненьні да музычнага мастацтва ён вынес із сваіх замежных студыяў і шматлікіх замежных падарожжаў (Польшча, Чэхія, Нямеччына, Італія) Ён заўсёды падчырківаў, што ўся ягоная як літаратурная, гэтак і друкарская дзейнасьць, прызначаныя дзеля навучаньня "седмі навук вызволеных" (а гэта значыцца й музыкі). У сваёй выдатнай прадмове да кнігі "Прамудрасьць Ісуса Сына Сірахава", Скарына зьвяртаецца да беларускае моладзі з заклікам вучыцца побач зь іншымі й "музыкі, то ест пеўніцы". Скарына таксама добра ведаў і любіў народную беларускую песьню, якая ўвайшла ў ягонае сэрца з маленства, і ён, колькі мог, карыстаўся сваім уплывам дзеля ейнага вывучэньня й пашырэньня

3.

Удача насаджэньня й пашырэньня сьвецкае музыкі й новых формаў заходня-эўрапейскага мастацтва ў колах двара, арыстакратыі й беларускае інтэлігенцыі, зусім не аслабіла дзейнасьці культавое музыкі. Царква мела й у гэты пэрыяд вялікую ролю.

Аднак новыя грамадзкія падзеі, зразумела, не маглі не адбіцца на характары гэтае дзейнасьці. Агульны ход царкоўнага жыцьця ў гэты час быў бурлівы й напружаны. У Вялікім Княстве Літоўскім рэлігія была складаным, паблытаным і балючым вузлом на фоне грамадзкага жыцьця

Праваслаўная, каталіцкая, уніяцкая й рэфарматарская цэрквы існавалі тут адна побач іншае й вялі паміж сабою зацятае змаганьне, уцягваючы ў яе й народныя масы. Гэтая варажнеча часта даходзіла да буйных збройных канфліктаў, бойкаў і паўстаньняў Аднак гэтыя сутычкі розных рэлігійных плыняў для музычнага мастацтва мелі адно пазытыўнае ды прагрэсыўнае значэньне.

Справа ў тым, што кажная рэлігія, маючы за мэту распаўсюджваньне сваіх ідэяў і пашырэньне сваіх уплываў, аддавала галоўную ўвагу рэлігійнай асьвеце й таму стварала цэлую сыстэму сярэдняе й вышэйшае адукацыі, у якой салідную, паважную й нязьменную ролю мела й музычная асьвета ды ўзгадаваньне

Тая-ж мэта прымушала царкву узвышаць узровень мастацкага абслугоўваньня культу, што памацняла й павялічвала кадры культавых выканаўцаў.

Царква таксама не магла ня ўлічваць і нараджэньне новых формаў у музычным мастацтве й у сваю чаргу імкнулася тварыць новыя формы мастацкай культавой практыкі. Зацеміўшы асаблівую любоў народу да ўсялякіх сцэнічных дзеяў (успомнім тут папулярныя скамарошыя дзеі), прадстаўнікі царквы твораць свае рэлігійна-тэатральныя формы мастацтва. Гэтак, ужо ад XV ст. па лініі каталіцкае царквы паяўляецца ў Беларусі школьная, або вяртэпная драма, а крыху пазьней, па лініі праваслаўнае царквы: містэрыя.

Школьная драма вырасла як запраўдны тэатральны спэктакль, што ставіўся вучнямі каталіцкіх школаў на Каляды. Зьместам ягоным былі падзеі з гісторыі нараджэньня Хрыста (адкуль і назоў: "вяртэпная драма"). Містэрыя ўяўляла сабой тэатральную інсцэнізацыю біблійных сюжэтаў, што гуляліся сьвятарствам, хорамі, вучнямі й службаю праваслаўнае царквы.

Як у школьнай драме, гэтак і ў містэрыі музыка (пяяньне, граньне на музычных інструмантах) займала асабліва вялікае месца й была неад'емнаю часткаю, арганічным кампанэнтам кажнага спэктаклю ці інсцэнізацыі.

Новая форма культавога мастацтва адразу-ж мела нязвычайную ўдачу ў народзе, хутка пашыралася й пакрысе, пад уплывам масы, пачала ўсё больш і больш набліжацца й надавацца да народных дзеяў

Як ведама, школьная драма, спачатку выконваная на лацінскай мове, была незразумелаю й недаступнаю простаму народу. Каб прыцягнуць да пастаноўкі больш людзей, выклікаць большае зацікаўленьне, паміж дзеямі драмы пачалі ўводзіць адмысловыя сцэны, гэтак званыя інтэрмэдыі на бытавыя, блізкія народу, сюжэты, якія ўжо выконваліся пабеларуску. Неўзабаве інтэрмэдыі сталіся зусім народнай бытавой, жартоўнай дзеяю, якая, нават, была больш папулярнаю за сам спэктакль. Такая зьмена мела для музыкі вялізарнае значаньне, пераўтварала яе ў першарадны элемэнт дзеі.

Фармальная пабудова інтэрмэдыі складалася звычайна з чаргавання тэксту зь пяяньнем, музыкай, танцам; паміж імі было поўнае ўзаемадзеяньне. Ілюстраваць гэта можна, напрыклад, такім адрыўкам з захаванае да нашых дзён школьнае інтэрмэдыі·

С е л я н і н *(пяе):*

"Сядзіць сава на каліне, сычык на другой,
Азірнемся, аглянемся, ажно на чужой".

(гаворыць)

Сяргей! Гэй, Сяргей! За што ты мяне пхаеш, ня йдзеш?

(ізноў пяе)

Быў, быў Сямён баяр,
Сем год, яшчэ ня стар,
Сам ляжыць на печы,
Ногі на паліцы... і г.д.

Гэтая форма чаргаваньня тэксту й музыкі давала вялікія магчымасьці пранікненьню ў школьныя драмы народнае беларускае творчасьці: народнай песьні, танцу, народных інструмантаў і выканаўцаў.

Таму й ня дзіва, што школьныя драмы сталіся ўлюбёнымі й папулярнымі ў Беларусі й на працягу стагодзьдзя (XVI–XVII) ахапілі сабою амаль што ўсе мястэчкі Віленшчыны, Піншчыны, Наваградчыны, Міншчыны, Случчыны, Полаччыны, Слонімшчыны й інш.

Калі школьныя драмы былі тэатральнаю формаю, што прыйшла ў Беларусь з Захаду, дык містэрыі ўжо нарадзіліся ў самой Беларусі і пайшлі адсюль у іншыя краіны. Адным з першых іхніх аўтараў і арганізатараў быў выдатны беларускі дзеяч, япіскап Сымон Полацкі (XVII ст.). Атрымаўшы пазьней прызначаньне пры двары расейскіх цароў (пры Аляксею Міхайлавічу, царэўне Зофіі й Пятры І), Сымон Полацкі прывёз туды й беларускія (полацкія) містэрыі. Іхная ўдача пры двары была гэткая вялікая, што яны зрабілі моцны ўплыў на тэатральнае мастацтва Расеі таго часу.

З усяго вышэй сказанага можна бачыць, што царква ў разьвіцьці музычнага мастацтва захоўвала й у гэты пэрыяд сваё вялікае значаньне, уплываючы на ход гісторыі музыкі. Трэба да таго яшчэ зацеміць, што й на адраджэнскі рух беларускае

інтэлігенцыі царква мела значнае ўзьдзейнічаньне. (Гэтак, напрыклад, з рэфарматарскіх рэлігійных колаў выйшлі беларускія першадрукары ды асьветнікі Цяпінскі й Будны). Гэта адбілася й на музычнай асьвеце й узгадаваньні, аб чым могуць сьветчыць таксама й практычная дзейнасьць, і выказваньні доктара Скарыны, які карыстаецца заўсёды нагодаю зьвярнуць увагу беларускае моладзі на рэлігійныя ідэі. У справе вывучаньня музыкі Скарына раіць Біблію, як найлепшы падручнік, дзе "прамноства вершаў і песьняў сьвятых па ўсёй кнізе сей знойдзеш".

4.

Нязвычайна яскрава праявіўся другі пэрыяд залатой пары і ў народнай творчасьці й выканаўстве. Кіпучая дзейнасьць народнага мастацтва ня спынілася, а новыя зьявішчы прыносілі з сабою й новыя шляхі й новыя каналы ягоным жыватворчым плыням

Буйныя палітычныя падзеі гэтага часу, вонкавае й нутраное змаганьне Вялікага Княства Літоўскага, бойкі ды паўстаньні (войны супроць Маскоўскае дзяржавы, рэлігійныя й палітычна-эканамічныя паўстаньні супроць польскіх паноў), а таксама ўвядзеньне вайсковае службы ізноў павярнулі народную творчасьць (як гэта было ў пэрыяд старадаўных княстваў) да ратных, вайсковых сюжэтаў і формаў. Гэтак ад XVI ст. нараджаецца жанр старой вайсковай песьні (ня трэба мяшаць яго з больш пазьнейшаю салдацкаю песьняю).

Старая вайсковая песьня з аднаго боку працягвае традыцыю гераічнага, гістарычнага народнага эпасу (тэматыка баёў, паходаў, жыцьцё краю й правадыроў), а з другога боку дае малюнкі бытавога вайсковага зьместу (быт беларуса-жаўнера, служба, думы аб радзіме й блізкіх). Прыкладам гістарычнае тэматыкі можа служыць вайсковая песьня XVI ст пра вайну з Масквою (пры Жыгімонце II пад камандаю гэтмана Астрожскага) і перамогу пад Воршаю:

"Ой, у нядзельку параненька,
Узышло сонца хмарненька,
Узышло сонца па-над борам,
Па-над Сялецкім таборам
А ў таборы трубы йграюць,
Да ваяцкае парады зазываюць,
Сталі рады адбываці
Адкуль Воршы здабываці".

(Цікавы тут успамін аб ігры трубаў).

Як у тэкставых, гэтак і ў музычных адносінах, старая вайсковая песьня (асабліва бытавая вайсковая) паказвае высокія якасьці народнае творчасьці, робіцца характэрнай па сваіх беларускіх асаблівасьцях і атрымлівае сталую традыцыю (што потым адбіваецца на пазьнейшай рэкруцкай песьні).

Другою, ня менш яскраваю народнаю формаю гэтага пэрыяду была тэатральная музыка. Узаемныя ўплывы народнае творчасьці на культавую музыку (асабліва ў інтэрмэдыях школьных драмаў і містэрыяў) і, наадварот, царкоўнае музыкі (формы рэлігійных прадстаўленьняў-выставаў) на народную, прывялі да стварэньня ў Беларусі ў XVI–XVII стст. беларускага народнага лялькавага тэатру пад назоваю батлейкі, або бэтлейкі.

Народныя тэатральныя формы паходзяць зь вельмі старых часоў. Продкамі іхнымі былі народныя карагоды зь ігравымі дзеямі. Яны з агульнае харавое масы вылучалі паасобных салістых-карыфеяў, і так паўставалі салёвае выкананьне, музычныя дыялёгі (дуэты), харавыя ансамблі. Сцэнічная дзея, акторская гульня прыдавалі такому карагоду ўжо ўсе элемэнты тэатральнага спэктаклю (народныя выразы вельмі ўдала падчыркваюць гэтыя якасьці: "вадзіць карагод", "іграць" карагод, а не пяяць карагод).

Гэтыя элемэнты яшчэ мацней праяўляліся ў народных абрадавых ігрышчах і потым атрымалі асаблівае разьвіцьцё ў скамарошых дзеях. Апошнія й сталіся асноваю для

найбольш простае й цікавае сцэнічнае дзеі ў выглядзе чаргаваньня паміж сабою тэксту, музыкі, пяяньня і танцу, што атрымала потым назоў "зінгшпіля" (у Нямеччыне) І так, глеба для народнага спэктаклю была створаная ўжо з даўных часоў. Школьныя драмы ды містэрыі, і асабліва іхныя інтэрмэдыі сталіся гістарычным штуршком для ягонага існаваньня. Па свайму вонкаваму выгляду батлейка была пераноснаю скрыняю (макет тэатральнае сцэны), што складалася з двух, а нават і трох паверхаў, на якіх ішлі тэатральныя дзеі. Спэктакль меў, звычайна, дзьве часткі. Першая – рэлігійнага зьместу, дзе сюжэтам былі сцэны народжаньня Хрыстовага ў Бетлееме (ад Віфліему-Бэтлеему і назоў – бэтлейка, батлейка), другая-ж частка была камічнай, жартоўнай бытавою народнаю сцэнаю

Найбольш папулярнымі батлейкамі, што дайшлі да нашага часу, былі п'есы· "Цар Ірад" і "Цар Максімільян" Напісаныя пабеларуску, зь беларускаю тэматыкаю (у другой частцы спэктаклю), батлейка наагул шырока скарыстоўвала народную беларускую музыку, а бытавая сцэна й зусім ператваралася ў тып народнага беларускага зінгшпілю, дзе мы бачым салёвыя куплеты, вакальныя дыялёгі, харавыя ансамблі, салёвую й ансамблёвую ігру на інструментах.

Музычным суправаджэньнем быў найчасьцей невялікі ансамбль зь беларускіх народных інструмантаў зь пераважнаю ролю дудаў і дудак.

Як прыклад батлеечнага спэктаклю можна прывесьці камічна-бытавую сцэну пад назовам "Антон, Антоніха й каза", што захавалася ў Беларусі да сяньня і была вельмі папулярнаю. Паводле дадзеных, гэтая сцэна перайшла ў батлейку зь інтэрмэдыі да школьнае драмы. Зьмест ейны нескладаны На сцэну выходзіць сьпярша селянін Антон, які вядзе казу. Усьлед за ім ідзе жонка Антоніха. Хор, што выконывае ролю сялян, пяе·

"Антон казу вядзе,
Антоніха паганяе,
Антоніха паганяе,
На табаку зарабляе.
Каза бубкі раняе,
Антоніха падымае.
Не папала па казе,
Ды па Антонавай назе.
Антон плача,
Антоніха скача".

Дзеючыя асобы робяць тое, што пяецца ў песьні, і, нарэшце, ідуць у скокі.

Батлеечныя прадстаўленьні ішлі з выдатнай удачаю ня толькі ў народным асяродзьдзі, але былі частымі гасьціма й пры дварох князёў ці ў замках арыстакратыі Каб узбагаціць гэтыя прадстаўленьні, павялічвалі склад іхных удзельнікаў, выкарыстоўвалі вялікі хор, аркестру, балет, уводзілі дадатковыя нумары, асабліва танцавальныя, што надавала ім выгляд сапраўднае тэатральна-музычнае пастаноўкі (накшталт сучаснае апэрэткі) Пазьней пад назовам "батлейкі" разумелі ўжо ня поўнае тэатральнае прадстаўленьне, а толькі песенныя напевы Яны звычайна былі або строга рэлігійнага характару на тэму Божага Нараджэньня (як, напрыклад, папулярныя ў нас батлейкі "Неба й зямля", "А ў лузе, лузе") і пяяліся ў царкве, або, хоць і на рэлігійную тэму, але ў больш сьвецкім, бытавым разуменьні, нават, і ў выглядзе вясёлага жарту (як, напр., ведамая калядка-батлейка "Саўка й Грышка ладзілі дуду"), што пяяліся ўжо па хатах.

Народнае выканаўства гэтага пэрыяду пад уплывам падзеяў часу значна мяняе свой характар. У сувязі з разьвіцьцём габрадоў, рамёслаў, паяўленьнем розных цэхавых арганізацыяў, паводле прыкладаў Заходняе Эўропы, – і дзейнасьць вандроўных музыкаў паступова губляе свае папярэднія формы

Музыкі гэтыя ўжо ад XV ст пачынаюць асядаць у гарадох, прыгарадах і гандлёвых мястэчках, дзе таксама заводзяць свае карпарацыі, цэхі ды арцелі, у залежнасьці ад спэцыяльнасьцяў і інструмантаў, на якіх яны граюць. Гэтак паўсталі сябрыны, арцелі, цэхі валачобнікаў-скамарохаў, дудароў, лірнікаў і інш., у якіх існаваў цьвёрды цэхавы ўстаў і законы, строгая герархія (майстры, падмайстры, вучні) і паважная навука. У канцы XVII ст. з прычынаў ганеньня царквы, узмацненьня гарадзкіх самаўрадаў (паводле Магдэбурскага права), нараджэньня новых пісьменных прафэсыяналаў, гэтыя цэхі-арцелі вандроўных музыкаў пачалі былі зусім развальвацца, і музыкам даводзілася або шукаць сабе іншае працы, пераходзіць на дварцова-замкавую ды гарадзкую службу, або ператварацца ў аселых вясковых музыкаў

Частка валачобнікаў пайшла на службу ў гарадзкую адміністрацыю, дзе былі пасады гарадзкіх гэрольдаў (глашатаяў), трубачоў, бубністых, званароў

Аднак зьнікненьне вандроўных музыкаў кампэнсавалася на гістарычным шляху разьвіцьця музычнага мастацтва выдатным фактарам гэтага пэрыяду· нараджэньнем беларускае мастацкае прафэсыйнае інтэлігенцыі, што выйшла з гушчы народнае масы Разьвіцьцё музычнага мастацтва пры дварох князёў і арыстакратыі патрабавала ўсё большых мастацкіх кадраў. Таго, што завазілася з замежжа, не хапала, й даводзілася зьвяртацца да мясцовых людзей, "тутэйшых", да здольных прадстаўнікоў народнае беларускае творчасьці. Гэтыя людзі, трапіўшы ў палацы, апынуліся ў цэнтры няведамай ім раней высокае музычнае культуры, побач з майстрамі, што валодалі вялікаю тэхнікаю мастацтва, апынуліся перад незнаёмымі музычнымі інструмантамі й новымі формамі музыкі.

Аднак (на гонар і славу гэтых прадстаўнікоў народнае творчасьці) вясковыя музыкі ў кароткім часе ўдала авалодваюць замежным мастацтвам. Яны ня толькі робяцца ўдзельнікамі розных хораў і аркестраў, але й вылучаюцца ў склад салістых, майстроў і кіраўнікоў. Гэтак паводле сьветчаньняў сучасьнікаў пры двары Жыгімонта III былі ведамыя кампазытар і сьпявак Сымон Пятка, сьпевакі Саўка, Табіяшык і Юры Вярбковіч, салісты на флейце Андрэй Кулікоўскі, цымбалісты Правінскі, інструменталісты Мікола Кляўс, Паўла Бядзінскі, Юры Радамінскі, Якуб Кураўскі і шмат іншых беларусаў. Нават зь вельмі сьціплых зацемак у хроніках таго часу можна ўявіць сабе, і вельмі вобразна, артыстычную дзейнасьць такіх "тутэйшых"

Пры Жыгімонце III найбольшай удачай карысталіся два сьпевакі-беларусы: Табіяшык і Вярбковіч Аб першым (лірычны тэнар нязвычайнае мяккасьці й элястычнасьці) хроніка заўважае, што ён. . "сваім сьпевам, нават, сырэны перавышаў". Аб другім (Вярбковічу, – што меў магутны бас) пішацца, што ён. "сваім голасам заглушаў наймацнейшыя арганы й рэгалы й прымушаў дрыжэць шыбы ў вокнах" Шмат такіх выканаўцаў былі ўдзельнікамі выдатных урачыстых выставаў і канцэртаў, а таксама разам зь вялікакняжым дваром удзельнічалі ў гастрольных падарожжах, дзе набывалі эўрапейскую вядомасьць і славу

У гэты пэрыяд узбагачаецца таксама й народны беларускі інструментары Гэтак, ад дворнае практыкі ўжо ад XVI ст у народзе распаўсюджваюцца цымбалы й скрыпка, якім далей выпадзе згуляць вялізарную ролю (асабліва цымбалам) у народным выканаўстве. Выкарыстоўваюцца ў народным выканаўстве й мядзяныя інструманты, пераважна трубы (заміж трубаў "дубасных", берасьцяных), аб якіх успамінаюць гістарычныя песьні й якія цяпер стаюцца неабходнаю снасьцяй гарадзкіх трубачоў і гарольдаў.

У такім выглядзе выступае музычнае жыцьцё ў эпоху Залатое Пары. Ягонае значаньне мы можам засвоіць, толькі складаючы ды сынтэзуючы музычныя падзеі, факты й праявы па ўсіх культурных цэнтрах і асяродзьдзях. Тады толькі будзе відаць усё разьвіцьцё музычнага мастацтва гэтае бліскучае эпохі.

Нью-Ёрк, 1953.

ЯНЫ | Моніка МАРОН

ВУЛІЦА ЦІХАЯ ШЭСЦЬ

Раман

Ёнасу

Берэнбаўма хавалі на Панкаўскіх могілках, на той дзялянцы, якую назвалі Гаем гонару і ў зямлі якога быць упакоеным праху такіх знакамітых асоб як Берэнбаўм проста наканавана. Я рашыла няглерзячы на холад не ехаць аўтобусам, а тыя два, сама большае тры кіламетры ад маёй кватэры да будучай магілы Берэнбаўма прайсціся пеша. Я дастала з вады купленыя кветкі – кволенькі букецік фрэзій, іншых я проста не гадавала, – абсушыла сцеблюкі і, каб не памерзлі, загарнула ў некалькі столак газеты. Я любіла фрэзіі, ці любіў іх Берэнбаўм, не ведаю. Я рашыла крыху збочыць і пайсці вуліцай, якая была метраў за дваццаць ад Берэнбаўмавага дома, гэта была тая мая дарога, якою апошнія паўгода я хадзіла па два разы на тыдзень.

Дом, у якім жыў Берэнбаўм, стаяў у Панкаўскім квартале вілаў, званым у народзе "гарадок", што гучала неяк мілей, чым было напраўду. У Рондалі, з якога жылкаваліся невялікія вулкі і дарогі, да канца пяцідзесятых гадоў за платамі і бар`ерамі, пад аховаю арміі і паліцыі, жылі ўрадоўцы, пакуль яны з прычын, пра якія шмат чаго шапталася і балбаталася, не перабраліся за гарадскую граніцу Берліна. Толькі лічаныя ўдовы былых членаў ураду ды некаторыя былыя ўплывоўцы, як Берэнбаўм, заставаліся тут, жылі амаль каля самага Нідэршонгаўзенскага замка. На некаторых дамах шыльдачкі ўказвалі на ранейшых, тым часам ужо-такі ранейшых жыхароў: першы прэзідэнт дзяржавы, першы прэм`ер-міністр, першы міністр культуры. Дом Першага генеральнага сакратара пасля ягонай смерці, хоць і быў яшчэ ў добрым стане, знеслі пад самы падмурак і на ягоным месцы збудавалі новы, ані ў якім жа разе не прыгажэйшы, што таксама дало зачэпку чуткам і пярэшаптам. Павядалася між іншым, што ў муры тыя было панатыцкана столькі рознага прыладдзя для падслухоўвання, што ніхто з добрай пэўнасцю не мог яго адтуль павыкалупваць і таму дом любому новаму жыхару прыдаўся б не дужа каб. Большасць вялікіх дамоў у "гарадку" абсталявалі пад гасцей урада, малыя дамы былі заселены гаспадарамі, якія маглі ўтрымліваць вялікія.

У некаторыя дні, калі "гарадок" быў даступны грамадскасці, я хадзіла туды на шпацыр. Нейкая тагасветная цішыня панавала сярод вілаў, пастаянным альбо часовым жыхарам якіх службовая рэгуліроўка давала неабыякую палёгку ад гарадскога транспарту. Але толькі цішыня, толькі яна вабіла мяне туды. Нейкай дражлівай нерэальнасцю несла ад старых і новых дамоў, ад стэрыльных, усюды аднолькавых рабатак з кветкамі ў гародчыках, ад голых мачтаў пад сцягі каля ганкаў. А нямногія прахожыя гаварылі неяк прышаптам. Жыхароў не відаць, толькі сюд-тут зрэдзьчасу стрэнеш катарага, і тое калі выязджае на машыне з гаража альбо наадварот – калі заязджае; і ніколі – каб дзіця якое бавілася ў садку. Кожны, хто тут жыў, заставаўся безыменны старонняму воку; і толькі імёны на бронзавых плітах былі тымі імёнамі, якія раней след было шукаць на дамах. Адно некалькі ўкормленых, даверлівых катоў сям-там шукалі знаёмства з чужымі людзьмі, якія тут тусаваліся. Сядзіць сабе на якім каменным выступе ці на плоце і лянiва, нудотліва чакае, даецца пагладзіць, а то нават ідзе за чалавекам колькі там метраў ягонай дарогі. Месца, здзічэла-пустое, як горад залатых магільніц. Толькі бразнуць сяды-тады ветрам якая фортка ці дзверы. Парадак трымаўся як бы рукою духа, быццам тыя, каго тут ужо не было, быццам яны ўсё-такі былі.

***

Пераходзячы Ціхую вуліцу, я заўважыла каля Берэнбаўмавага дома дзве машыны: вялікую, чорную, каля якое стаяў шафёр і курыў цыгарэту, і кармазінава-чырвоную, сына Берэнбаўма. Міхаэль Берэнбаўм з бледным аскетычным тварам, на якім мяне заўсёды ўражвалі шэрыя вочы, якімі ён заўсёды глядзеў проста на субяседніка і ніколі не наўскаса, не адводзіў, і якія кожны раз, калі ён акідаў мяне нерухомым, застылым позіркам, змушалі мяне думаць пра невідушчыя альбо ўстаўленыя вочы. Я сустракала яго каля Берэнбаўмавага дома чатыры-пяць разоў, не больш, і ведала, а толькі таго і ведала, што ён быў армейскі афіцэр, што бацька зваў яго Мішам і што ў яго ў самога быў вельмі падобны на яго маўклівы сын, якога звалі Штэфан. Міхаэля Берэнбаўма я ніколі не бачыла ў форме і, сустрэнь ён мяне на вуліцы, хутчэй прыняла б яго за патолага ці святара, чым за вайскоўца.

Я павольна пайшла далей, павярнуўшы галаву направа, дзе стаяў дом Берэнбаўма, які цяпер ужо не быў ягоны дом, вуліца Ціхая нумар шэсць. Я нічога не адчувала. Я магла думаць, што смерць Берэнбаўма дасць мне палёгку, што нейкая простая жывая справядлівасць была ў ягонай смерці і ў тым, што выжыла я, – я магла думаць пра гэта, нічога не адчуваючы. У мяне замерзлі рукі, бо я забылася дома пальчаткі і таму што сцябліны фрэзій былі ўсё яшчэ мокрыя. Можа, ён зусім і не любіў фрэзій. У яго раслі ружы. Усе старыя людзі гадуюць ружы, калі толькі маюць які гародчык. Чаму, думала я, чаму гадуюць і чаму канечне ім ружы.

З аматарам ружаў Берэнбаўмам я пазнаёмілася ў кавярні, дзе гарачымі днямі часта сядзела на тэрасе, лепей за ўсё калі познім папалуднем, гэта ўжо калі аўтобусы і трамваі звозілі людзей з кантораў і фабрык. Кавярня была паблізу адразу некалькіх прыпынкаў, і дарогі многіх пасажыраў вялі якраз цераз палосы на бруку перад тэрасай. Многіх за шмат гадоў я так добра ўведала, што пазнавала здалёк па паходцы, па вопратцы. Кожнае вясны я з цікаўнасцю шукала перамены, якую можна было б адкрыць у маіх тайных знаёмых: жанчыны цяжаралі, тая-іншая вось ужо вядзецца пад ручку другім мужчынам; сем'і за зіму завяліся сабачкамі. Некаторых я ўжо больш і не бачыла – альбо паперааззджалі, альбо ж і паўміралі, а можа, каторы ў турме.

Берэнбаўма я ўжо некалькі разоў бачыла, не ведаючы, хто ён. Ён глянуўся мне сваёй хадою – такі кароткі крок, як бы выкінуты толькі з калена і на ўвесь ступак, так ходзяць, як я часта зазначала, старыя мужчыны, пра якіх думала, што яны так прызвычаіліся хадзіць з маладых гадоў, упэўнена і, як казала мая мама, хадзіць васпанам; мужчыны – начальнікамі над іншымі людзьмі, начальнікі-ўрачы, альбо шэф-касіры, альбо шэф-інжынеры, увогуле начальнікі, шэфы, якіх так называюць падначаленыя ці ў сям'і. Мужчынам, якія ў веку, калі хадзьба ім даецца цяжка, не дужа хочацца шаркаць нагамі па бруку, яны з апошніх сіл сваіх спруцянелых касцей гнуць калені, каб падняць нагу і паставіць яе на зямлю на некалькі сантыметраў далей.

Гэтакім вось крокам, які наводзіў на падазрэнні пра яго мінулае, Берэнбаўм павольна наблізіўся, з газетай падпахай, да кавярні, калі я летась познім летам сядзела там, піла чай з лімонам і рабіла выгляд, что чытала нейкую кнігу. Ён спыніўся ў дзвярах, агледзеўся і падышоў да мяне, хоць у правым кутку быў вольны столік, і папрасіўся падсесці. Яшчэ да таго я некалькі разоў змеціла, як ён шукаў зачэпкі пагаварыць з незнаёмымі людзьмі. Мабыць, таму толькі ён і зайшоў у кавярню, каб пагутарыць з кім-небудзь, прычым я адзначыла, што часцей за ўсё сваіх юных субяседнікаў ён за некалькі хвілін рабіў слухачамі і тыя з бездапаможнай усмешкаю абшалопаных дурняў аддаваліся нястрымнай плыні яго настойлівых, энергічных жэстаў і слоў.

Мне было цікава, якім жа пад'ездам ён паспрабуе завесці гутарку са мною, і рашыла, як змагу, ускладніць яму задачу, дэманстратыўна водзячы вачыма па радках кнігі, якую я нібыта чытала, гартала старонкі, не ўспрымаючы нічога, апрача мільгатання літар. Усю сваю ўвагу, апрача вачэй, я скіравала на мужчыну за столікам, які хватка трымаў мяне ў полі зроку, каб, як толькі я адвяду вочы, тут жа і застукаць мяне.

Ён заказаў у кельнера порцыю яблычнага торту з узбітай смятанкаю, ягоная газета ляжала на стале нечапаная. Чым даўжэй трывала паміж намі маўчанне, тым настойлівей чулася мне ягонае пытанне, чаму я ўхіляюся гаварыць з ім, аж пакуль нарэшце я і сама перастала разумець, чаго я так зацялася перад старым чалавекам, калі мяне і самую разбірала цікаўнасць. Мне ён здаўся несімпатычным з яго рэзкімі, як бы загнутымі куточкамі вуснаў ад чаго губы здаваліся заключанымі ў коскі, з кусцістымі брывамі над вачыма, выраз якіх мне здаўся непранікальным і няздольным на здзіўленне, адразу, як толькі я ўбачыла гэтага чалавека.

Таму, што чалавек мне не спадабаўся, я не надала вялікага значэння – ат! Усе старыя былі мне амаль заўсёды несімпатычныя, і з тых нямногіх ласкаўцаў, якіх я сустракала ў сваім жыцці, я ўспамінала толькі асобных. Мая антыпатыя падагравалася пэўнымі

аптычнымі і акустычнымі сігналамі, да якіх адносілася і гэтая тупаткая паходка, якая ўскосна ўказвала на колішнюю значнасць гэтага чалавека, шумная жыццярадаснасць у абыходзе з абслужнымі групамі прафесій, такімі як прадаўшчыцы, кельнеры, якім, як дварнякам костка, падкідаецца фальшывым голасам востранькі жарцік, пра ягоную жонку і пра многа грошай, якіх яна са сваёй транжырскай пахапнасцю яму, хто так дабрадушліва і ахвотна плаціць, цэлае жыццё каштавала; нядбалая даверлівасць, да якой сцішаўся голас, калі якая жанчына казала “ну добра-такі”, а ён, той даверлівец, адвёўшы ўбок вочы, клаў на край стала вялікую банкнсту. Мая агіда да такіх і падобных сімптомаў мужчынскай старэчасці перарастала ў варожасць, калі вуха чула скрыпучы, бурклівы тон, у якім мяшаліся дзіцячая разнюненасць з “законным” правам на раздражненне. Гэтакі тон мог выклікаць у мяне пачуццё неакілзальнай нянавісці. Нават калі яго прычыннік быў мне варожы і тон ягоны не пасаваў мне, я павінна была стрымлівацца, каб па-дзіцячы не перадражніваць яго. І ўсё-такі адзін раз такое здарылася. У нейкім трамваі адзін стары чалавек пагаўкаўся са сваёю старою жонкаю, якую ён вінаваціў за дарожныя мардаванні. І ўсё ныў і ныў і ўсё нечагась бурчаў і слініў скрыпучым голасам як бы сам сабе пад нос, тым часам як жонка тупа стаяла каля яго, таропка зіркаючы з-пад паўапушчаных павек па баках – ці чуюць пасажыры ягоныя варызгі. А мужчына ўсё нудзіў і нудзіў сваё, пакідаючы паміж сказамі столькі месца і часу жонцы ўтачыцца са сваімі ўпоперкамі, як калі б яны былі дома на кухні і калі б пікантнасць сітуацыі не замкнула старой жанчыне рот. Але мужчына, здавалася, ведаў, чым жонка магла б яму падшпіліць у іншых умовах, і таму прымаў замоўчаныя агрызанні як прамоўленыя, што яшчэ больш падбухторвала ягоны запал і гнеў.

Я стаяла за ім і ясна адчувала, як яго набрынялае шалам цела скаланала паветра паміж намі, і хвалі яго спачатку кранальі маю скуру, пасля пранікалі ў плоць, даставаліся аж да сэрца, якое ад раптоўнага абурэння падвоіла свае штуршкі, расшуміла кроў і пагнала яе па жылах, аж я магла пачуць, як яна забрадзіла, заброіла за барабаннымі перапонкамі. І як толькі чужая злосць прасачылася ў мяне, яна ж і памкнулася з мяне вонкі скрыпучым звяглівым голасам мужчыны. Каб жа ж я ведаў, каб жа ж я ведаў, як папугай, паўтарала я апошні ягоны сказ, спалохалася свайго чужога голасу і схавала, як толькі мужчына і жанчына недаўмёна азірнуліся на мяне, толькі што сказаныя словы за натужаны кашаль.

Кельнер прынёс яблычнага торту і каву. Я закурыла цыгарэту, на хвіліну нейкую як бы выпадкова і вымушана вызваліўшы свае вочы ўчэпліваму старому. Як я і чакала, гэтага беглага позірку яму хапіла, каб адарваць мяне ад далейшага чытання.

Ён адразу спытаўся, ці цікавая кніга, якую я чытала, і калі я адказала адмоўна, яму закарцела дапытацца, чаго ж я так уелася ў яе. Я адказала, што не люблю гэтага аўтара, і тым самым як бы ўхіляюся ад канстатацыі, што чалавеку зноў-такі трошкі не патрафіла, – не люблю за недастатковую эстэтычную асалоду ад чытання.

Не паспела я па ягоным твары пазнаць, ці падзяляе ён маю ацэнку аўтара, як ён пачаў са смакам спажываць свой торт, прычым мне кінулася ў вочы, што карыстаўся ён толькі левай рукой, тым часам як правую звесіў, так што рука была схавана ад мяне за абрусам.

Ці не займаюся я літаратурай прафесійна, спытаўся.

Не, адказала я.

Ці не мог бы ён папытацца, чым жа я займаюся прафесійна.

Папытацца можаце, сказала я, і нават намерылася сказаць яму праўду, толькі наўрад ці дагадзіла б яго цікаўнасці. У гэтым сэнсе я цяпер без прафесіі, а жыла з друкавання і іншых службовых умельстваў, якія не патрабавалі ад маёй галавы спецыяльнай разумовай працы. Гэта, здаецца, зацікавіла яго. Альбо разварушыла ягоны недавер. Ён глытаў свой яблычны торт і пры гэтым сачыў за мною. Я чакала, што ён зноў задасць пытанне, а як што ён усё ж маўчаў, пачала я сама, нават таго не жадаючы, тлумачыць, што было закладзена ў маіх словах. Пэўныя падзеі ў маім жыцці, сказала я, пераканалі мяне, што гэта ганьба, мысліць за грошы, а ў больш высокім сэнсе гэта нават забаронена.

***

Недзе з паўгода таму назад ува мне сапраўды ўзышло з начы маё веданне і стала раніцай неаглядна, як сонца на небе майго банальнага існавання, і я пыталася самая ў сябе, дзе яно было раней, дзе магло хавацца; усведамленне, бачанне таго, што я кажнюткі божы дзень насіла маё адзінае жыццё ў Барабасаву даследчую кантору, як кухонныя адкіды ў бачок са смеццем. Увечары я сустрэла аднаго з тых катоў, якія жывуць у садовым квартале нашых блочных дамоў, іх там шэсцьсем, чорна-белых плямаватых катоў, чыя недагледжаная здзічэласць абвастралася ў той меры, у якой чорныя плямы на іх мордах асацыіраваліся з маскай злосці. У аднаго была пляма над вокам, і кот быў падобны на вулічнага панажоўшчыка. Кот быў худзюшчы і палахліва-насцярожаны, поўсць запылена жоўтым попелам з бачкоў, дзе ён шукаў сабе пракорму; у другога плямы над абодвума вачамі, і кот нагадваў мядзведзя панду. Гэта быў любімец вуліцы і больш вылежваўся пад адчыненым акном кухні ў піўнушцы-кнайпе на рагу вуліцы, з якога кухар час-парою выкідваў кавалак мяса альбо рыбы. Ката, падобнага на мядзведзя панду, я сустрэла, калі вярталася дахаты з Барабасавай даследні. У кнайпе быў выхадны, і кот, яўна галодны, ішоў за мною аж да самай кватэры. Я дробна нарэзала некалькі сасісак, наліла ў місачку малака і ўсё гэта выставіла яму на кухні. Ён спакойна з'еў, выхлябтаў малако, некалькі разоў удзячна пацёрся аб мае ногі і потым сеў перад дзвярыма і не зводзіў вачэй з клямкі, пакуль я не адчыніла.

Сасіскі былі мне на вячэру. У халадзільніку ляжалі яшчэ толькі два лімоны і завязь ліўернай каўбасы Хлеб зацвіў, а крамы ўжо пазачыняныя. Я знайшла кубік булёну і макароны, з чаго і згатавала сабе суп. Хутчэй з легкадумнай прывычкі, чым сур'ёзна, я падумала, што лепш бы я была кошка. Так думала-мроіла, гатуючы суп: лепш бы я была сапраўдная кошка, чым жыла гэтым занудным сабачым жыццём, прамышляла б сабе ежу, ветліва дзякавала б, а тады ішла б да сваіх і рабіла б, што набяжыць пад ахвотку. Я выглянула ў кухоннае акно. Шэсць чорна-белых катоў сядзелі кружком на газоне і глядзелі адзін на аднаго. Мабыць, у гэтым быў нейкі іхні кашэчы сэнс.

Яны сядзелі там дзеля нічога. Калі я сядзела ў сваім васьміметровым пакойчыку ў Барабасавай канторы і пераконвала сябе, што цікаўлюся другой партыйнай канферэнцыяй саксонскіх камуністаў у 1919 годзе, дык жа я сядзела там за грошы. За грошы партыйная канферэнцыя мусіла мяне цікавіць, а як жа; грашмі ж я плаціла за сасіскі, якія скарміла кату, каб ён мог пасля пасядзець увечары на газоне дзеля нічога, толькі за само гэта сядзенне, тым часам як я сядзела за кухонным акном адна, хлябтала перасолены суп, а заўтра раніцай, роўна пяць хвілін на восьмую, зноў выйду з гэтага дома, каб ад без чвэрці восем да семнаццаці ў Барабасавай канторы пад наглядам самога Барабаса і ягоных кнэхтаў мысліць за грошы. Усё тое, што я напачатку думала сама сабе неўсвядомлена, неахвотна і безуважна – трэба быць кошкай, – аказалася, як толькі я аддалася працягу гэтага ўяўлення, шчырай праўдай абуральнай абсурднасці. Кожны дзень я замыкала сябе дабравольна ў памяшканні, якое сваімі памерамі больш нагадвала турэмную камеру, якую мне выдзелілі гэтак сама, як і сферу, якой я павінна была прысвячаць восем гадзін маёй мазгавой дзейнасці штодня. Яны, калега Палькоўскі, адведзены вам на асэнсаванне развіцця пралетарскага руху ў Саксоніі і Цюрынгіі, сказаў Барабас, калі я пятнаццаць гадоў таму назад упершыню сядзела перад ім за ягоным пісьмовым сталом. Так яно было: не мне была выдзелена сфера дзейнасці, а я ёй і памяшканню. Калі б я памерла, дык і тая сфера і пакой засталіся б, як яны былі і да мяне; ім быў бы адведзены нехта іншы, які, як і я, меў бы адну толькі здольнасць, якая адрознівала б яго ад ката, здольнасць да абстрактнага мыслення ў абмежаванай сферы, каб за грошы, якія яму за гэта плаціцьмуць, забяспечыць сваё крэатурнае, толькі вельмі мала чым адметнае ад кацінага жыццё.

Калі б я магла не належаць да тых, каму гэта наканавана ў сне воляй Божай, я б хацела, каб пры мне захавалася хоць бы тое, што мяне адрознівала. Як я дайшла, свабодна народжаны чалавек, да таго, каб падпарадкаваць сябе на ўсё жыццё менавіта нейкаму Барабасу, звычайнаму, шэрага памолу бацьку сямейства, паклікаць якога на функцыянаванне мог толькі яго недаразвіты дух супярэчлівасці, звязаны з дэспатычнай педантнасцю. Я нібыта адначасова глядзела два фільмы па тэлебачанні: вестэрн і крымінальную серыю, папераменна, зноў і зноў; калі па экране прабягаў звер, я думала пра ката і пра тое, якія перавагі і выгоды давала яму ягонае кашэчае жыццё ў параўнанні з маім. Усё гаварыла за ката, на яго карысць. Ноч абняла мяне як гуканепранікальны бункер. Ніхто не хацеў загаварыць са мною да раніцы, і ніхто не хацеў, каб я загаварыла з ім. Мяне чакалі мой пакой і мая сфера ў мораку Барабасавай даследчай канторы. Анішто ў маім жыцці не здавалася мне разумным.

Раніцай я не ўстала. Засталася ляжаць, глядзела, як сонца падымалася над нашай вуліцай і прадзіралася праз густое лістоўе дрэў за акном, аж да маёй падушкі Я пасунулася галавою на сонечную пляму і заплюшчыла вочы. Я бачыла сваю кроў у павеках, такую чырвоную, як кроў кацiную. Павольна, як бы знехаця, у маёй галаве сфармулявалася рашэнне: я больш не буду мысліць за грошы. Рэшту дня я правяла ў ложку

***

Стары чалавек заблакіраваў сабе рот кавалкам яблычнага торту, што мяне дужа

здзівіла, бо ж я пакуль што ўспрымала яго толькі як гаваруна, а не як слухача. Я зазлавалася, так хутка страціўшы перавагі сваёй пазіцыі, хоць і ведала небяспеку, якая ідзе ад такіх старых катоў, як гэты. Я заўсёды рэзка адсякала ўсё тое, чаго яны ад мяне спадзяваліся, раней чым яны знаходзілі нагоду і зачэпку падступіцца з прапановамі. Гэта была адна з прычын, відаць, самая важная, чаму яны мяне цураліся. А гэты адкінуўся назад, прыплюшчыў павекі, нібы хацеў пагрэцца. Гэта была поза, у якой ён разважаў, гэта я зразумела пазней. Я ўзялася за кнігу.

Пачакайце, сказаў ён і зноў павярнуўся да мяне, я ўжо гаварыў з многімі маладымі людзьмі, але такой нязвыклівы мне яшчэ не казалі.

Я не маладая, сказала я.

Можа яно і так, сказаў ён, але ў параўнанні са мною Вы маладая.

Усё праўда, і ў ягоным узросце, лічыла я, ён смела мог бы не зважаць на мае несамалюбныя самаацэнкі.

Вы, значыцца, мысліце не за грошы, але ж Вы мысліце. А да таго Вы зараблялі свае грошы мысленнем, спытаў ён і, хоць пастараўся надаць свайму голасу абыякавасці, не здолеў прыхаваць, што ўсё-такі раптам пацэліў.

Я кіўнула і, перш чым ён паспеў запярэчыць, спыталася ў яго, чым жа ён сам зарабляў свае грошы. Альбо, можа, усё яшчэ зарабляе, дадала я з ветлівасці.

Ужо сорак гадоў, як толькі працай, сказаў ён, і пры апошніх словах некалькі разоў моцна пастукаў костачкамі пальцаў сабе па лобе.

Я давярала сваёй здольнасці чытаць па рысах твару і жэстах людзей. Што да гэтага чалавека, у мяне даўно ўжо выспела падазрэнне, яшчэ раней падагрэтае ягонай адмысловай паходкай і нейкай неспатольнай прагай загаворваць з маладымі людзьмі. Яго рукі – я ўжо зазначыла, што правая была не падобная на левую, якая ляжала на сталe, – умацавалі мяне ў маім падазрэнні: вялікія рукі давалі магчымасць дапусціць, што яшчэ ў фазе росту яны каменне варочалі і сякерай цухлявалі, але ім ужо даўным-даўно не даручалі ніякіх грубых функцый, так што іх сілавая, мышачная анатомія стварала для мяне прыкметны, правакацыйны для фантазіі кантраст з далікатнай, хай сабе і прывялай скурай. Найперш мяне інспіраваў яго твар, а на ім даверлівы і гэтакі ж падазроны выраз, які, калі пагадзіцца з думкай, што носьбіт гэтага твару чалавек добры, горды, самаўпэўнены і валявы, – з другога боку сведчыў за чалавека грунтоўнага і абмежаванага. Да таго ж, стомленасць паміж вачыма і падбародкам, якая, здавалася, была памечана не так старасцю, як агідай і ўпарцістай зацятасцю.

Людзей з такім тварам я сустракала на кожнай фазе свайго жыцця. Такі самы твар быў і ў маго бацькі. Я была амаль пэўная за сябе і сваю праўду Гэта падбадзёрвала мяне, скарыстаўшыся маімі падыспаднымі ведамі пра старога, зняпэўніць яго і такім чынам без барацьбы прымусіць здаць свае перавагі ў нашай гаворцы, якія дала яму мая заўсёдная няёмкасць у паводзінах і гутарках са старымі людзьмі, і ўжо на такіх роўных умовах няхай будзе зноў ваяўнічы. Можна, я адгадаю вашу біяграфію, спыталася я. Ён здзівіўся. Але ж, калі ласка, калі Вам даспадобы дазволіць сабе гэта.

Калі збольшага, сказала я, магчыма, дзіця рабочага, маці – хатняя гаспадыня. Народная школа. Набытая прафесія токара альбо муляра, магчыма, нават цесляра. У васемнаццаць альбо дзевятнаццаць гадоў уступілі ў камуністычную партыю. Пасля 33-га – эміграцыя альбо канцлагер. Не, канцлагер не, падумала я, у ягоным твары няма канчатковай ірытацыі, якую я заўважала ў тварах іншых, што выжылі. Магчыма эміграцыя, сказала я. Ён не здаваўся мне падобным на тых, якія ператрывалі ўсё ў Францыі ці Амерыцы, тыя глядзяцца інакш. Альбо яны яшчэ раней выглядалі інакш, альбо гэта ў іх праз іхняе ўнутранае трыванне. Чалавека з-за майго століка я сяліла ў Маскве, магчыма, нават у слынным гатэлі Люкс, які стаўся сімвалам маскоўскай гасціннасці камуністам з усяго свету, а многім з іх і смяротнай пасткаю. Эміграцыя ў Савецкі Саюз, сказала я, часовае размяшчэнне ў гатэлі Люкс. 1945 год – вяртанне. Пасля гэтага важныя функцыі, дзеля якіх Вы былі патрэбны партыі.

Калі я згадала пра гатэль Люкс, ён усміхнуўся, нібыта заспеў мяне на махлярстве. Вы ведаеце, хто я такі, сказаў ён ганарліва альбо расчаравана.

Я пабажылася, што не ведала і не ведаю пра яго нічога, апрача таго, што ён паведаміў мне сам сваім з'яўленнем, але, як што ён не мог даць веры аж такой маёй празорлівасці, не здолела прытушыць ягонага сумнення. Зрэшты, я памылілася ў адным пункце, сказаў ён, не ў васемнаццаць альбо дзевятнаццаць гадоў стаў камуністам, а ў семнаццаць.

Неяк зласнавата ён узяўся за відэлец, каб прыбраць з талеркі апошнія кавалачкі яблычнага торту. Альбо ён думаў, што я прымала яго за дурня, альбо пачуўся несамавіта з таго, што не мог растлумачыць сабе майго сціплага ведання ягонай біяграфіі.

Але хоць я цяпер мела над ім неаспрэчную перавагу, мне не ўдалося вызначыць правілы гульні. Яму было прыкра, і я мусіла зрабіць нейкі крок да прымірэння, калі толькі хацела даведацца, чаму гэты чалавек загадзя дапускаў магчымасць сваёй вядомасці. Я адважылася на адкрытае пытанне, заклікаўшы сабе ў падтрымку шчырую ўсмешку і шчыры настрой. А ці не мог бы ён, будучы яўна асобай шырокавядомай, зрабіць ласку і раскрыць сваю ідэнтычнасць, спыталася я, як што ў магіі я тупая дылетантка, якой сапраўдныя таямніцы недаступныя.

Ён адклаў відэлец, адкінуўся і сказаў, не без пераможнага бляску ў вачах: мяне завуць Берэнбаўм, Герберт Берэнбаўм.

Прафесар Герберт Берэнбаўм, перапытала я.

Замест адказу ён працягнуў мне візітоўку. Ён шукае на два дні штотыднёва пішучую рабочую сілу, гарантуе поўную адсутнасць працы мазгавой, плаціць можа пяцьсот марак у месяц. Ён быў бы рады, калі б я згадзілася. Ён мае заданне напісаць мемуары, і я сама ўбачыла б... Ён дастаў сваю правую руку са схову, яна бязвольна дрыжала ў суглобах. Пасля адлічыў на стол грошы за яблычны торт, смятанку і каву і выйшаў. Што яго штурхнула зрабіць мне такую прапанову, можа, мая заява, што я не хачу больш мысліць за грошы, альбо, можа, маё загадкавае веданне пэўных акалічнасцяў ягонага жыцця, гэтага я і пазней не магла нічым патлумачыць.

Адных толькі грашовых цяжкасцяў было недастаткова, каб здаць сябе пад юрысдыкцыю Берэнбаўму ў якасці замены яго дрыгатлівай правай рукі і служыць яму, гэтаму прафесару Берэнбаўму, які яшчэ тры гады таму назад быў магутным чалавекам у лагеры іншых магутаў, пра якога пошаптам казалі, быццам ён сваім часам – і то быў сапраўды яго час – вызначыўся як бліскучы рыторык і непахісны сталініст. Хоць я і дапускала, што ўзрост і бег часу злагодзілі ягоныя погляды, што як рыторыка, так і слізістая ягонага горла тым часам добра падсохлі, а непахіснасць разам з прасалелым хрыбетнікам стала крохкая і паддатная, так і вялікая ўлада па меры вымірання яго непахіснага пакалення паступова адыходзіла ў нябыт. Але тым не менш ён заставаўся Берэнбаўмам, і я пыталася ў сябе, што ж такі рухала ім, калі ён наважыўся даверыць такую адказную працу менавіта мне. Ясна ж, ніякіх праблем з пісальнай рабочай сілай у яго не было, ён мог узяць сабе з любога інстытута каго хацеў, нават аплачваць мог не сам. Чаму ж акурат я, якая канчаткова адышла ад свету карыснасці і мэтазгоднасці, чаму я павінна сваёй рукою запісваць ягоныя ўспаміны.

Магчыма, гэта была натура палемічная, чалавек, думкі якога артыкулявалі не па яго волі, а толькі ў сутыкненні з думкамі іншых людзей, і ён спадзяваўся, што я паслужуся яму люстрам у яго фехтавальнай зале, такім, ведаеце, тарэра, які, памахваючы чырвонай мантыльяй, будзе выбрыкваць, вытанцоўвацца перад ім і разварэджваць у ім бычыную ятру; і ён, калі заўважыў, што я не мерылася ні люстраваць яго, ні выдыгацца перад ім, мог бы з большай карысцю прыстроіць свае пяцьсот марак і абысціся фінансаванай за дзяржаўны кошт сакратаркай. Альбо ж на чалавека найшло, і ён хацеў быць добрым. Але нават не прававерны хрысціянін, які спадзяецца на збавенне праз добрыя чыны, а тым больш не такі атэіст, як Берэнбаўм, мог дапусціць, што гэта будзе добры чын, калі ён за пяцьсот марак у месяц зафрахтуе мяне, якая ў ягоных вачах была ніхто і нішто аніякае.

***

Пахаванне Берэнбаўма было назначана на дзве гадзіны дня. Было холадна, і я пайшла подбегам і ўжо за чвэрць гадзіны да часу стаяла каля брамы могільніка. Групкі старых людзей з вянкамі са штучных кветак ці з букецікамі ў руках, сцякаліся па алеі да капліцы. Стомленае, старанемачнае шэсце ў гонар Берэнбаўма. Я была б радая правесці рэшту часу за магілкамі, каб уберагчыся ад датклівага прыгнечання, якое сыходзіць ад людзей, што чакаюць жалобы. Дарога жальбы ў нівеч, на якой не ўгледзіш нічога апрача доўгага мура, які канчаўся толькі там, дзе сама дарога правільным вуглом паварочвала ў Шэнгольц і дзе кавалак другога, адзінага, сапраўднага мура рэзка падымаўся абапал і праз некалькі сотняў метраў губляўся за фасадамі дамоў. Я доўга думала, ці ісці мне на пахаванне, ці не можа быць успрынята мая прысутнасць там як недарэчнасць альбо нават як правакацыя, і якія ёсць на тое падставы, каб мець да мяне такія падазрэнні.

Яшчэ год таму назад я не ведала гэтага чалавека, толькі яго імя, як і іншыя імёны, якія часта мільгалі ў газетах. А потым ён уварваўся ў маё жыццё, як пошасць якая. Трэба было развітацца. Я нават у бальніцы наведала яго, бо спадзявалася, што хоць у апошнюю хвіліну ўдасца згладзіць паміж ім і мною жахлівае, патушыць як непаразуменне. Берэнбаўм жыў у спецквартале, яго і пахавалі на спецдзялянцы могілак, і ўжо ж натуральна ляжаў ён у адмысловай зачыненай для звычайных людзей спецбальніцы, у якой нават не смярдзела бальніцай. Вакол яго ложка паставілі на паўроста рашотку. За ёю, як у

дзіцячым манежыку, ляжаў высахлы, скамячаны Берэнбаўм; ужо і не так чалавек, як яго зношаны матэрыял: жэлепадобная субстанцыя запалых вачэй, пергаментная скура, ужо адсталая ад плоці, сінія жылы на празрыстых скронях, косці чэрапа, якія выпіралі пад завялай скурай і ўжо больш удавалі твар самой смерці, чым той, што належаў Берэнбаўму пры жыцці. У яго дасталі штучную сківіцу, магчыма, каб ён у выпадку магчымай страты прытомнасці не ўдавіўся ёю. Ён спрабаваў усміхнуцца сваімі запалымі ў рот губамі, калі я паклала кветкі на начны столік. Ён ледзьве ўжо жыў, і было немагчыма ненавідзець яго.

Я хацела прысесці на крэсла каля яго ложка, але ён паляпаў далоняй па краі ложка і прабулькатаў горлам фразу, якая магла азначаць толькі адно: падыдзі сюды. Я падумала, што і ён хацеў развітацца ў замір'і, і адчула палёгку. Баючыся спрычыніць боль гэтаму хвораму цэлу хай самай нязначнай неасцярожнасцю, я падсела на краёк ложка. Мне вельмі шкада, сказала я, што я так моцна дачынілася да клопатаў ягонага жыцця за тыя месяцы, калі мы былі знаёмыя. Колькі ночаў не спала, перажываючы, што і я нечым вінаватая ў ягоным інфаркце. Але тут я схлусіла. Бо ані хвіліны не няспала праз яго. У гэты момант мне было сорамна за гэта. У гэтую хвіліну я забрала назад усё, што з садысцкай асалодай і зацятасцю закідала яму раней, разню ў гатэлі Люкс, ачмурэнне ўладаю высока ўзнесеных пралетарскіх чадаў, іх страх перад усім, чаго яны не маглі зразумець і таму забаранялі. Кожны дакор, кожны закід цяпер, калі ён паміраў, я забрала б назад дзеля прымірэнчага развітання. Калі б раптам не Берэнбаўмава рука, якая пацягнулася да мяне, як прагны беласкуры звер.

З акна ахоўнай вежы, што ўзвышалася за мурам, салдат глядзеў у бінокль у мой бок. Я адчула, што за мноюназіраюць, і адвярнулася. А перад могілкамі тым часам прыпаркавалася нешта з дваццаць-трыццаць машын, сярод іх некалькі чорных лімузінаў і карміназава-чырвонае аўто Міхаэля Берэнбаўма. Я забараніла сабе думаць пра Берэнбаўмаву руку. Я была тут, бо мне трэба было развітацца, бо я хацела ведаць, што ён сапраўды пахаваны і дэматэрыялізаваўся з гэтага свету. Я павінна была ведаць, ці паплача хто па ім, і хто б гэта быў, хто па ім паплача.

***

На лета я сабе шмат чаго запланавала, але ні ў чым не паспела. Піяніна стаяла ў куце, грацыёзна і без толку. А кожны ж дзень я садзілася за яго, падымала века, іграла "сабачы вальс", у дзве рукі, але толькі першую траціну, і зноў зачыняла века. Гэта было піяніна, якое Граф у думках сваіх падараваў сваёй нявесце Цугіко і якое вось ужо пяць гадоў, захутанае ў простыні, аддадзенае ўладзе тэмпературных і вільготнасных перападаў вугальнага склепа, пакуль Граф, два гады без вестак з Кіота, а таму і без усякай надзеі на прыезд Цугіко і на свой шлюб з ёю, не рашыўся перадаць інструмент мне ў карыстанне. Толькі на той выпадак, калі Цугіко з добрага дзіва ўсё-такі азавецца, – пры гэтай думцы Графу перахапіла голас, – цяпер, я б ужо ведала, толькі ў гэтым выпадку ён мусіў бы папрасіць мяне – аддаць яму піяніна назад.

Да вялікіх няспраўджаных хаценняў майго дзяцінства належала піяніна, але, праўда, не так само, як найперш здольнасць іграць на ім. Паколькі я, з таго часу як назаўсёды пакінула інстытут Барабаса, ужо мела поўную волю над часам майго жыцця, дык паставіла сабе за мэту навучыцца на піяніна, наколькі мне мой узрост і мой, як я апасалася, мізэрны талент дазволяць гэта. За два паверхі нада мною жыла Тэкля Фляйшэр, дзяржаўна праэкзаменаваная настаўніца-піяністка, жанчына няпэўнага ўзросту і гэтакай самай няпэўнай, бо ўвесь час задрапіраванай шырокімі палотнамі, гістарычнай элегантнасці і карпуленцыі. За дзесяць гадоў, якія я ведала яе, Тэклін твар не панёс ніякіх страт, не прывяла яе манаская маладосць, толькі шкельцы акуляраў на вечна вільготных вачах з гадамі патаўшчэлі. Але гэтым летам Тэкля Фляйшэр дзівосным чынам змянілася. Калі я сустрэла яе ў прысадах каля нашага дома, яна пад праліўным дажджом крыкнула мне: які сёння цудоўны дзень – і кароткім подбегам, як здавалася, у такт нейкай ранішняй песеньцы праскакала міма мяне. Тэкля Фляйшэр раптам пачала насіць вузкія спадніцы і нават джынсы, нібыта ёй нехта сказаў, што самае прыгожае ў ёй – шырокая тазабедранасць. Неўзабаве пасля гэтага яна зафундавала хімічную андуляцыю сваім гладкім валасам, якія яна, колькі я ведала яе, заўсёды насіла безгустоўнай куклай, а цяпер вось русыя валасы ўздыбіліся вакол галавы, як распушаны дзьмухавец. Тэкля Фляйшэр рабіла ўсё самае бязглуздае, што робяць людзі ў закаханасці. Хоць я і не магла сабе ўявіць, які такі кавалер мог бы спакусіцца панаднасцямі позняй дзявоцкасці Тэклі Фляйшэр, усё ж яе пацешная, але і кранальная перамена магла быць растлумачана не чым іншым, як толькі тым, што нейкі рызыкант устрэміўся ў яе жыццё, і я лічыла нетактоўным засціць яе шчасцю, калі адважуся папрасіць у яе навучыць мяне пачаткам ігры на фартэпіяна. Калі б я хацела толькі ўдасканаліцца і калі б магла сваёй інтэрпрэтацыяй Бетховенскай "Элізы" альбо Ліставай "Крозы кахання" ўмацаваць яе ў светлых пачуццях, дык такая просьба магла б здацца мне нялішняй. Але "Пупсік Гансік" альбо "Ліска, ты украла гуску" для кахання Тэклі Фляйшэр, якое, відаць, ёй першы раз перапала ў жыцці, былі б сапраўднай пыткаю.

Акрамя таго, гэтым летам я хацела заняцца рэчытатывамі з "Дона Джыавані". Па радыё я чула, што "Дон Джыавані" даецца на спевы толькі па-італьянску, бо не было на той час добрага нямецкага перакладу, а рэчытатывы якраз і былі найбольшай праблемай, лічыліся абсалютна неперакладнымі ў зададзеным музычным рытме. Гэта навяло мяне на ідэю самой звярнуцца да праблемы. Я не ведала італьянскай мовы, не пераварвала опер, а пра рэчытатывы ведала толькі тое, якія часткі оперы так называліся. Дапусціўшы, што ўсе людзі, якія марна выжыльваліся ў перакладах рэчытатываў з "Дона Джыавані", па-італьянску ўсё-такі нешта ўмелі, былі экспертамі па операх Моцарта і ведалі ўсё чыста, што да рэчытатываў і іх неперакладальнасці, мая непрадузятасць здалася мне шчаслівай перадумовай да таго, каб, ідучы нязведаным шляхам, дамагчыся немагчымага. Пры гэтым я разлічвала на свой талент дакладна ўлоўліваць мелодыю мовы іншых людзей і вельмі пазнавальна пераймаць іх. Калі мне ўдасца зразумець італьянскія рэчытатывы ў іх моўнай і музычнай увязцы як гукавое адзінства, дык я, нягледзячы на ўсе правілы і ўзоры, здолею знайсці нямецкую адпаведнасць. Ну, а калі, як і мае папярэднікі, пацярплю няўдачу, дык тады, прынамсі, буду прысвечана ў толькі нямногім знаўцам даступную таямніцу неперакладальнасці рэчытатываў з "Дона Джыавані". Як поспех, так і няўдача здаваліся мне аднолькава вабнымі, тым болей што мая цікавасць была выключна іграпой прыроды, не сапсаваная прафесійным славалюбствам альбо прымусам.

Яшчэ з ранняй вясны я пачала збіраць матэрыялы да працы, куды ўваходзіла гукавая пласцінка ўсёй оперы, двухмоўнае лібрэта, партытура і італьянскі слоўнік. Пад канец лета мне бракавала толькі партытуры, слоўніка, італьянскай рэдакцыі лібрэта, нямецкае выданне я набыла ў букініста. Я магла б спытацца ў Бруна, ён усё ведаў пра Моцарта, ён мог нават амаль забытыя кампазіцыі, калі чуў іх па радыё, ідэнтыфікаваць па некалькіх тактах, уключаючы рэгістрацыю ў індэксе Кёхэля. А як што Бруна трываць не мог "Дона Джыавані" ў нямецкім перакладзе, дык ён адразу ж, каб не параўноўваць тэксты, – Фэльзэнштайн жа некалькі гадоў таму назад паставіў "Дона Джыавані" на нямецкай мове, і Бруна некалькі разоў пабываў на прадстаўленні, – з вялікай верагоднасцю дапусціў, што ў яго ёсць усё, што да гэтага твора, патрэбнае мне.

Але я не спыталася ў Бруна. Я не хацела псаваць сабе прыемнасць, а Бруна яе сапсаваў бы, гэта я ведала дакладна. Хоць ён і разумеў па-італьянску, "Дона Джыавані" ведаў на памяць, умеў чытаць партытуры і змалку граў на фартэпіяна, сам ён ніколі не адважваўся замахвацца на рэчытатывы з "Дона Джыавані". Ён не толькі пагарджаў дылетантамі, ён лічыў іх небяспечнымі. Баючыся зрабіцца дылетантам, Бруна абмежаваўся ў сваіх асалодах толькі ўспрыняццем і разуменнем. Ён пазбягаў нават пісаць пісьмы, бо кожнае напісанае слова, як толькі і паколькі яно пераступае мяжу, устаноўленую для тэлеграм і анкетных графаў, патрабавала ў разуменні Бруна літаральнага іх ужывання, гэта было патрабаванне, пакланяцца якому ён саромеўся, чым сам сябе і асудзіў на пісальную паўстрымлівасць. Акурат гэтак сама Бруна і не спяваў, ніколі не скакаў, і на ягоных нататных цэтліках я ніколі не знаходзіла ніякіх пазнакаў, як гэта звычайна машынальна, пры поўнай адсутнасці любых думак крэмзае большасць людзей падчас нудных паседжанняў альбо тэлефонных перамоваў

Як толькі я ўдасведчыла Бруна ў свой план навучыцца іграць на фартэпіяна, ён схіліў галаву на правы плячук і доўга глядзеў на мяне, нібыта хацеў лепш спазнаць мяне сваімі цяпер ужо вертыкальна пастаўленымі адно супраць другога вачыма. Тады зноў падняў галаву і ўздыхнуў: ах, Роза, шкада, што і ты такі чалавек, які не разумее таго, чаго не спазнаў на сваёй скуры. Чаму ты проста не слухаеш фартэпіянныя канцэрты з Рубінштэйнам ці Гленам Голдам, дык не ж, табе мусова самой ва ўсім трэба пакалупацца. Табой завалодала чыстае жаданне ўласніка. Чалавеку належыць толькі тое, што ў ягоных руках. Мей, замест разумей. Шкада, Роза.

Я магла сабе ўявіць, як Бруна пракаментуе мой наскок на рэчытатывы з "Дона Джыавані", і рашыла лепей пачакаць спрыяльнага моманту, які якраз патрэбен, каб пачаць маю працу.

Як што з фартэпіяннасці і з рэчытатывамі з "Дона Джыавані" ў мяне нічога не скляпалася, я магла сканцэнтравацца на сваім трэцім праекце. На кніжнай паліцы агнём гарэў чырвоны томік твораў Эрнста Толера. Але не было таго дня, каб я адчула сябе дастаткова моцнай паставіць сабе нарэшце пытанне,

якое я шмат гадоў таму назад вычытала ў Толера і якое тады, непрыкметна, як кухонны прусак, праціснулася ў звіліны маіх мазгоў, дзе яно з таго часу, устойліва супроць усіх спробаў затруціць яго, увесь час размнажалася.

Ці можа дзейная асоба стацца вінаватай, заўсёды і ўсюды? Альбо, калі яна не хоча зрабіцца вінаватай, – памерці?

Я напаролася на Эрнста Толера, калі ў Барабасавай даследчай інстытуцыі мелася пісаць працу пра Баварскую савецкую рэспубліку. Менш за ўсё ягоная паэзія была тым самым, што асляпіла і зачаравала мяне, а хутчэй за ўсё ягоны лёс, які, здавалася, быў у яго ад роду і ад прыроды, і якому ён быў аддадзены без магчымасці выслізнуцца, да самай смерці ў гатэлі "Mayflower" у Нью Йорку, дзе Толер павесіўся на паяску ад свайго ваннага халата. Я не ведала, чаму менавіта гэтай жыццёвай гісторыі я аддала перавагу перад маёй уласнай, але было яно так. Бруна лічыў, што маё ўпадабанне да Толера – праява маёй асабістай прагі да дзейнасці.

Гэтак сама я магла б зацікавіцца Робін Гудам, адказала я.

Ён бы цябе не суцешыў, сказаў Бруна. А вось Толер – суцешнік, бо ён няўдачнік.

З таго часу, як я канчаткова пакінула Барабасаву ўстанову, усё ўва мне перавярнулася. Я адчувала сябе аднячасова вылечанай і хворай, як чалавек, якому выразалі з мазгоў распоўзлую пухліну і які цяпер пакутуе ад паўсталай пустаты ў сваёй галаве. Без аперацыі ён памёр бы напэўна, але ўсе сімптомы хваробы, якія ён адчуў пасля аперацыі, – галавакружэнне, цяжкасці з каардынацыяй руху, парушэнне арыентацыі, – усё гэта развярэдзіла менавіта аперацыя, і ў чалавеку, калі яго добра-такі прыціскала, паўставалі сумненні – а ці сапраўды патрэбен быў той скальпель, калі да яго ён пачуваўся куды лепей.

Я дапускала, што Бруна меў рацыю са сваім падазрэннем, я шукала ў жыцці Толера толькі суцэхі супроць бяздзеяння, на якое я сама сябе выракла, але мяне раздражняў абачлівы тон, у якім ён гаварыў мне пра маю прагу да дзеяння, нібыта гаворка ішла ўсяго толькі пра нейкае трэцяе вока альбо скалечаную нагу, у кожным разе пра прыродную ненармальнасць.

Збор твораў Эрнста Толера застаўся нечапаны на кніжнай паліцы. Амаль цэлае лета я правяла ў вёсцы. Дамок у ці не вымерлай вёсцы паблізу польскай граніцы Бруна і я купілі шэсць гадоў таму назад і пакінулі яго сабе нават пасля разводу

***

Калі я сустрэла Берэнбаўма ў кавярні, было гэта якраз праз некалькі дзён пасля як вярнулася ў горад. І каля дома я адразу спаткала Тэклю Фляйшэр, з дурнаватай усмешачкай на вуснах, калі яна садзілася ў таксі, шафёр якога, нібыта ведаючы, што гэта ён заслужыўся ў Тэкля-Фляйшэрынай душэўнай зпагадзе, з вісклівым сковытам стартаваў і стрэліў з вузенькай вулкі. Я ўявіла сабе, як Тэкля Фляйшэр з разгрукатаным сэрцам і ўсімі астатнімі атрыбутамі ўзбуджанага чакання сядзела ў таксі і з хуткасцю ў шэсцьдзесят-семдзесят кіламетраў у гадзіну набліжалася да аб'екта свайго кахання. Як яна асцярожна зняла з носа запацелыя ад нерваў і хвалявання (хоць хваляванне – гэта таксама нервы) акуляры і працерла іх ліловай, абшытай каруначкамі, хустачкай. Пры гэтым яна ўсміхалася, і па ёй відаць было, якой сілавой намогі ёй каштавала змоўчаць таксісту пра сваё шчасце. Пасля яна пакалупалася ў сумачцы, знайшла там маленькі флакончык, яшчэ раз памачыла пахучай вадкасцю за вушамі, мабыць, ужо трэці ці чацвёрты раз, флакончык быў паўпусты. Дрыготкімі пальцамі зноў завінціла і тады ўжо нядбала ўкінула яго назад у сумачку.

Я шчыра зычыла Тэклі Фляйшэр шчасця, дзеля якога яна так бяздумна аддалася смяхоццю, хоць гэта і заступала дарогу майму жаданню навучыцца іграць на фартэпіяна.

***

Жанчына ў блузоне з ліпава-зялёнымі рукавамі-крылцамі, якая адчыніла мне дзверы, і з голасам, падобным на шкрабтанне па бляшаным вядры, гукнула гера прафесара, наліла Берэнбаўму кавы, памяшала ў ёй два кавалачкі цукру і паклала кавалак яблычнага торту на талерку. І моўчкі выйшла з пакоя.

Частуйцеся, сказаў Берэнбаўм.

Пакой Берэнбаўмаў быў падобны на такі самы ў маіх бацькоў. Цёмна фурніраваныя сценкі шафы з люстранымі дзверцамі, за якімі паблісквае посуд, абцягнены сінтэтычным аксамітам мяккі гарнітур, грубатканая ваўняная накідка на прастакутным стале, вытрыманы ў цёмна-чырвоных тонах персідскі дыван, чорныя парцэры са стылізаванымі кветкамі, усё мне было знаёмае, свойскае. Балгарскі кілім быў такога ж самага ўзору, як і ў маіх бацькоў, але большы. Хіба што да стракатай лакіраванай рускай драўлянай лялькі, у тоўстым жываце якой гадаваліся меншыя, а ў тых яшчэ меншыя лялькі, тут было яшчэ дзевяць іншых, якія шнурам стаялі на паліцы шафы-сценкі. У ляльку, якую падарылі майму бацьку, калі ён незадоўга да смерці ездзіў у Ленінград, улазіла толькі чатыры.

І яшчэ над канапай не віселі, як дваццаць гадоў таму назад у маіх бацькоў, сланечнікі Ван Гога, а нейкі постімпрэсіяністычны пейзаж, на якім можна было разгледзець восеньскі, як бы заржавелы бярэзнік пад бясхмарным блакітным небам.

З дня смерці жонкі я тут нічога не мяняў, сказаў Берэнбаўм.

Я спыталася, думаючы, што абавязана з далікатнасці спытацца, калі памерла ягоная жонка.

Тры гады таму назад, сказаў ён; сам якраз ляжаў з сардэчным прыступам і нават не змог пахаваць яе, пасля пяцідзесяці гадоў, калі яны належалі адно аднаму

Ён так і сказаў належалі адно аднаму, і я падумала была, што яго жонка, мусіць, ужывала менавіта гэтыя словы. Ён насіў вінна-чырвоную вязаную кофту, пад якой добра выдзяляліся яго крывая спіна і абвіслыя плечы, як шкілецце пад скурай старой жывёліны, і я ўпершыню ўбачыла, які ж ён злядашчаны ў гэтым свеце. Мне адразу падумалася, што і мой бацька насіў такую самую кофту і падобныя пантофлі, бардовыя скураныя пантофлі, і яшчэ падумала, што такую самую хвіліну я ўжо перажывала, так вось сядзела, і што я павінна ведаць, як павядзецца гаворка далей, бо была ўжо такая гаворка аднаго разу, але я сядзела і не ведала, я ўвогуле не ведала, што мне сказаць.

Яго правая дрыготкая рука пакоілася на сцягне, так сказаць, прысутнічала, як трэцяя асоба. Я паспрабавала не зважаць на светлы, як бы трэсены ў працяглай агідзе кавалак мяса, доўга размешвала малако ў каве і чакала, рашуча, каб не гаварыць ні пра што, пра што буду спытаная. Ён сказаў звычайнае: ён упэўнены, што мы спрацуемся, абыдземся адно адным, што патрэбен толькі спрыт маіх пальцаў. Але, само сабой зразумела, калі я заўважу нешта сумніўнае, вартае крытыкі, дык калі ласка, можна гаварыць, ён будзе толькі ўдзячны за кожную падказку, зрэшты бо, ён жа ніякі не пісьменнік, і толькі абавязак пакінуць будучым пакаленням сведчанне змушае яго ўзяцца за пяро, ха-ха, сімвалічна, вядома, я ж сам разумею.

Ага, значыцца яму ўсё-такі патрэбна была і мая галава. Мая думка яму менш крывавая, чым фраза, у якую ён слізгануў. Усё адно ён прагне маёй галавы, хай так хай гэтак, дзе трушком дзе подбегам верне да свайго, – і я зрабіла выгляд, што не заўважыла нічога.

Пасля кавы мы пайшлі ў кабінет, квадратнае памяшканне, асуджанае на вечны змрок магутным букам па той бок акна. Ён сеў за пісьмовы стол каля акна. Вельмі цьмянае святло і ранні прысмерак надвячэр'я рэдукавалі Берэнбаўма ў цёмны контур, падобны на кардонную мішэнь на стрэльбішчы. Мне ён паказаў месца за невялікім круглым столікам, на якім стаяла машынка, пачварына, ад якое струменілася сівая гісторыя, маркі "Rheinmetall".

Ён пачаў, як я і чакала. Берэнбаўм быў з Рура, бацька гарняк, дзед гарняк, маці прававерная каталічка, бабка прававерная каталічка, Берэнбаўм нарадзіўся ў 1907 годзе, у беднай сям'і. Усе пралетарскія сем'і былі тады бедныя, мая таксама. Мяне не дужа цікавіла, што там дыктаваў Берэнбаўм і што я ўрэшце мусіла занатоўваць рукою, каб прачытаць пасля яму дзеля паправак. Хоць я і не магла бачыць ягонага твару, але была ўпэўненая, што Берэнбаўм назірае за мной. Я спрабавала прыхаваць сваю нецікавасць, не прыкідваючыся зацікаўленай.

Пайшло так, што Берэнбаўм пачаў распытвацца, якому, гэтаму ці гэтаму слову аддаць перавагу, на што я адказвала заўсёды нерашуча. Што, ведаеце, сама не ведаю, альбо што, думаю, можна і так і гэтак. Ён усё прымаў.

З таго часу два разы на тыдзень папалудні, у аўторак і ў пятніцу, я працавала ў Берэнбаўма. Роўна ў тры гадзіны я званіла ў дзверы, якія кожны аўторак адчыняла ахмістрыня, а кожнае пятніцы сам Берэнбаўм, бо ахмістрыня па пятніцах сыходзіла дамоў ужо а першай гадзіне.

Наша супрацоўніцтва, калі так можна назваць маю з ім працу, фармавалася амаль гарманічна. Калі не зважаць на тое, што Берэнбаўм увесь час назіраў за мною, дык у астатнім ён карэктна трымаўся нашай дамоўленасці. Я павінна была пісаць, і больш нічога. Аднаго разу ён прадыктаваў мне пяць старонак, з чаго я зрабіла выснову, што ўсе астатнія дні тыдня з дысцыплінай мужчыны, які прывык лічыць сваю працу важнай, ён рыхтаваўся да нашых пасядзелак. Зрэшты я была радая, што прыняла прапанову Берэнбаўма.

Хоць нікому пра гэта і не гаварыла, але прывыкала я да жыцця па той бок прыдатнасці і абавязку даволі цяжка. Я ўсё яшчэ прачыналася кожнае раніцы а палове сёмай, а калі ўвечары заседжвалася позна, дык мне вельмі рэдка ўдавалася заснуць адразу. Усё ў маім жыцці пачыналася а восьмай раніцы: дзіцячы садок, школа, нават універсітэт, праца ў інстытуцыі Барабаса. Нягледзячы на гэта, гадоў дзесяць-пятнаццаць да таго ў адпачынку альбо ў канцы тыдня да абеда я магла паспаць. Потым гэтая прывычка ўзвялася ў закон, які, калі парушаўся, нязменна цягнуў за сабою

пакаранне ў выглядзе кашмарных сноў. Адразу пад самай паверхняй сну прабівалася я праз свае альпійскія мроі, як тапелец праз ваду. І ледзь толькі мой балючы мозг вымыкаўся з блытаніны падзейнасці ў ратавальнае пазнанне таго, што няма чаго па-сапраўднаму баяцца толькі што саснёнай небяспекі, як ужо наплывала новая хваля сну, які адразу замыкаў мне рот і нос і не даваў дыхаць. Я гэтаму не супраціўлялася (хай будзе што будзе), пакуль праз пэўны час, працягласць якога не я сама вызначала, разамлелая і вычарпаная да дна, не выныравала ў дзень.

Цяжар сноў навальваўся на мяне тым грувасцей, чым менш я іх запаміналав. Нават калі ўдавалася, прачнуўшыся, неяк уратаваць у памяці самы апошні, ад папярэдніх заставалася нейкае дыфузнае прыгнечанне, якое часта не адставала ад мяне цэлы дзень як цень, я нават больш хацела ўставаць а палове сёмай ці самае позняе ў сем да палудня за сталом і са сняданкам і разважала, што б такое з сэнсам зрабіць. Што я павінна вывучаць мовы і чытаць сусветную літаратуру, гэта разумелася само сабой. Але найперш мяне цягнула да дзейнасці, я толькі не ведала, да якое. Прага да дзейнасці існавала ўва мне супроць маёй волі і не сціхала. Я лічыла яе смеху вартай, а часам прыпісвала ёй сакральную значнасць, быццам аднаразовае дзеянне магло надаць цэльнасці ў галаве таму, што раней бясформна адклалася з безлічы выпадкаў і цяпер ляжала ўва мне вялікаю часткай біяграфіі. Мая першая думка пра дзейнасць была заўсёды звязана з вобразам уздыбленага белага каня, падшпоранага верхаўцом на скачок цераз прорву, якое ён баяўся. Карціна была з маёй кнігі казак, якую мне нехта, я думаю, што гэта была мая цётка Іда, падарыў для разглядвання.

Два разы на тыдзень папалудні я была занятая, не маючы патрэбы думаць пра тое, чым жа мне заняцца. Думка пра раўнамерны, хоць і сціплы прыбытак, таксама супакойвала.

***

У цішыні могілак гулка гучалі мае тупаткія крокі па цвёрдай пясчанай дарожцы. Людзі каля капліцы былі ў руху. Малыя групкі, у якіх яны дагэтуль былі размеркаваны на плошчы ў дваццаць-трыццаць метраў і, агляданыя здалёк, здаваліся амаль нерухомымі, разбегліся і цяпер, павольна сфармаваныя ў вялікую чорную грамаду, з якое яны ператварыліся ў шматзвенны ланцуг і, паводле рангу і ступені іх адносін да нябожчыка, зноў выплылі, каб, нібы пацягнутыя нябачнай рукою, пазвенна знікнуць у адчыненым партале капліцы. Я пайшла шпарчэй, ідучы разгарнула фрэзіі з газеты, бездапаможная, не ведаючы, што мне рабіць з паперай. Я скамячыла яе, наколькі добра гэта можна было зрабіць адной рукой, і сунула ў кішэню паліто. Чалавек, які меў зачыняць дзверы капліцы, з настойлівым позіркам прытрымаў іх рукой напалавіну адчыненымі, што змусіла мяне да не адпаведнага гэтаму месцу спеху Усе крэслы былі занятыя. Я мусіла стаяць. Акрамя мяне стаяў толькі брамнік, але ён, мабыць, пры любых умовах не меў права сесці, так што не хапала толькі аднаго крэсла, крэсла пад мяне, і я падумала, што гэта, відаць, была мая памылка прыйсці сюды, што я, чыя смерць мне была больш жаданай, чым каб я аддавалася жальбе, не належала да тых, якія мелі права на развітанне з Берэнбаўмам.

Капліца абагравалася. У куце справа ад уваходу стаяла невялікая жалезная печ, распаленая да чырвонага, труба з якое на сярэдзіне сцяны свідравалася праз мураўку вонкі, на двор. Паблізу печы ўладзіліся музыкі, квартэт смычковых і арганіст. На ўсіх пяцёх былі зацухмоленай свежасці смокінгі, туга напятыя на жыватах. З усёй сур'ёзнасцю, з адной якой відаць было, што за яе заплачана, яны ўзіраліся ў свае ноты, на брамніка і на мяне. Мне падалося, што ў іх вачах можна-такі знайсці згоду са мною, бо яны ведалі, што я была хутчэй іхняй кампаніі шарлатанка і экспанентка, чым засмучаная журботніца. На сцяне насупраць дзвярэй вісеў партрэт Берэнбаўма, усмешлівы Берэнбаўм у галубіна-блакітным гарнітуры Яго белыя валасы фатограф ператварыў у срабрыстыя. Нешта светлае струменілася ад партрэта, нейкая міраносная светласць, якая яшчэ больш памацнялася жалобным крэпам, наўскасяк у куце. Пад партрэтам, на памосце, аздобленая чырвонымі гваздзікамі і белымі каламі, раскашавала труна. Але ўсё выглядала банальна зацяганым і замшэлым, нават аздоба труны з яе бесфантазійнай сімволікай смерці і класавай барацьбы, хоць кветкі і былі самыя сапраўдныя, жывыя. Я ўявіла сабе, як Берэнбаўм ляжыць у гэтай дамавіне пад векам сярод шаўковых падушак. Я не ведала, ці мёртвых усё яшчэ апранаюць у новае, нябожчыцкае, ці Берэнбаўма апранулі ў адзін з яго гарнітураў, можа, якраз у той галубіна-блакітны, з партрэта. Берэнбаўм у галубіна-блакітным гарнітуры сярод шаўковых падушак у зачыненай труне ўжо больш не быў Берэнбаўм. Так, як Іда на маіх вачах перастала быць Ідай. Яе рука ў маёй руцэ заставалася тою самаю рукою і аднак жа, з хвіліны на хвіліну, ужо не рукою Іды. Яна пакінула Іду, знікла, без следу, без вобраза, і пакінула ад Іды толькі шчэнты. Я павінна была шчэнты Іды ператварыць у попел, бо яна так таго пажадала. Цеаспаленне – гэта прагрэсіўна, сказала яна. Я заўсёды падазравала, што вырашала не вера Іды ў прагрэс, а яе страх перад чарвякамі. Калі б я, як Іда і мая мама, магла ўспомніць пра пахаванне маёй бабулі па бацькавай лініі, дык бы ж безумоўна ідыёцкі страх перад магчымым апошнім болем на агні напэўна ўразіў бы менш.

Бабуля памерла праз некалькі тыдняў пасля вайны, у чэрвені, ці то ў ліпені, было вельмі горача, расказвала мама, лета 45-га было ўвогуле вельмі гарачае лета. Дзед і баба жылі ў вёсцы пад Берлінам, там бабулю і пахавалі. Труна, расказвала мама, два ці то тры дні паміж смерцю і пахаваннем стаяла ў капліцы на могілках, мабыць, самым халодным месцы, якое можна было знайсці. Ужо перад жалобаю дзед, з венічкам і шуфлікам у руках, бегаў вакол труны, усё ніжэй нахіляўся і моўчкі без прыкметнага хвалявання нешта вымятаў, што Іда і мая мама лічылі нічым. Яны думалі, што гэта вайна і смерць яго жонкі скруцілі старому мазгі. Толькі калі ім кінулася ў вочы, што святар падчас казані трымаўся неналежнай дыстанцыі ад труны і пазбягаў глядзець убок нябожчыцы і яе блізкіх, яны пачалі здагадвацца, што ім пры цяпер ужо разбуджанай цікаўнасці адразу зрабілася задушлівай пэўнасцю: з труны ўвесь час падалі тлустыя, укормленыя белыя чэрві. Пазней мама сказала, што яна ніколі не разумела, як маглі чэрві за некалькі дзён, якія жанчына была мёртвая, так расплодзіцца і павырастаць.

Квартэт смычковых зрыхтаваў інструменты ў пазіцыю пачатку ігры, арганіст ляніва паклаў пальцы на гармоніум. Тады першая скрыпка дала знак: "Несмяротная ахвяра, узнеслася ты" заігралі яны Ага, несмяротная ахвяра Берэнбаўма. Чыя ахвяра? Сярод шаўковых падушак пад векам дамавіны ў галубіна-блакітным гарнітуры ляжалі смяротныя шчэнты несмяротнага. Плечы і спіны тых, што сядзелі перада мною, выказвалі скрушлівы экстаз, сям-там рука-другая падносіла да твару хустачку. Хто тут плакаў, аплакваў сваю ўласную смерць. Кожны другі з жалобнікаў Берэнбаўма мецьме такое ж самае пахаванне, як і ён Усе, хто ў спецбальніцах пакутліва выводзіліся ў жыцці за межы статыстычнага сярэдняга ўзросту смерці, усе яны, васьмідзесяцігадовыя, сыдуць у магілу ахвярамі. Я здзіўлялася, што смерць стойка супрацістаяла любому смяховіску нашых з ім адносінаў.

Я была радая, што стаяла за гэтымі людзьмі, а не сярод іх сядзела. Хоць я не магла бачыць іхніх твараў, ад мяне не маглі ўтоіцца ніякія зрухі іхніх целаў і галоў Апрача таго мне было б дужа балюча, калі б не я, а нехта любы іншы ўвайшоў у капліцу апошні і мог бачыць усё гэта. Ніхто не мог бы так мала належаць да гэтага кола, як я. Нягледзячы на гэта, думала я, нягледзячы-такі на гэта, я мела поўнае права быць тут Развітаннем я не проста выкрэслівала Берэнбаўма са свайго жыцця, у якім ён, доўга, перш чым мы сустрэліся, займаў месца, быццам гэтае жыццё было ягонае.

Берэнбаўм сядзеў, пазнавальны толькі контурна, за пісьмовым сталом і дыктаваў. Некалькі тыдняў ён захлынаўся раскошаю свайго дзяцінства, тым часам як я спрабавала даўмецца, чаму ён лічыць гэта вартым паведаміць свету Ён урачыста звеставаў пра галечу сваёй сям'і, нібыта хацеў перапрасіцца за позняе дабрадзенства сваё; мне ўвогуле здавалася, што кожную дэталь з маладосці ён паведамляў як бы з ракурсу свайго позняга паклікання: яго ранняя цікавасць да палітыкі, яго прага да ведаў, настаўнік, які распазнаў у ім дараванне, яго ўпор на справядлівасць і, натуральна ж, класавы інстынкт, які, як сказаў Берэнбаўм, быў пакладзены "ў калубель" простаму рабочаму хлопцу з Рура.

Жахлівыя словы "класавы інстынкт", смертаносная зброя майго бацькі, калі ён спрабаваў абгрунтаваць, чаму Кафкавы кнігі, з якіх ён, падобна на тое, не прачытаў ні радочка, былі дэкадэнтнай і шкоднай літаратурай, калі толькі ўвогуле былі літаратурай. Ужо гэта яму падказаў ягоны класавы інстынкт Ён жа, яго класавы інстынкт, падказаў таксама, што джаз гэта музыка, якая ніяк не дапасуецца да сацыялістычнага адчування жыцця, бо гэта музыка рабоў, і што мой сябар Ёзэф, худы, даўгалыгі хлопец з вялікімі ступакамі і інтэлігентнымі вачыма, выраз нязгоды і супраціву ў якіх часам мой бацька лічыў фанабэрыяй, быў мне зусім не кампанія Словам "інстынкт" мой бацька прэтэндаваў на беспамылковасць. Інстынкту не патрэбны ніякія аргументы і яго нельга было абвергнуць ніякімі аргументамі.

Мая прапанова, паслужыцца Берэнбаўмаваму мемуарнаму шэдэўру не чым іншым, як толькі рукамі, абярнулася супроць мяне, стала самай вялікай перашкодай. Пакуль Берэнбаўм раўнадушна ўспрымаў мае інтэлектуальныя непрыманні, неўзабаве нават перастаўшы прыцягваць мяне да выбару таго ці іншага слова, мне з кожнай чарговай сустрэчай рабілася ўсё цяжэй не пярэчыць яму Накладзенае мною самою на сябе маўчанне турзала мяне такім чынам, што я сяды-тады не магла ўтрымацца ад міжвольнага лёгкага стогну, што адразу ж

падсцёбвала Берэнбаўма пытацца, чым не падабаецца мне ягоны расказ. Я перапрашалася, адчуваючы крыжавую пакуту, альбо спісвала злосць на нібыта прыкрую памылку ў напісанні. Хоць Берэнбаўм, здавалася, цалкам задавальняўся такімі тлумачэннямі, але кожнага разу, як я, не стрымаўшыся, дазваляла сабе выпады, ён дыктаваў мне сказы, якія, стагні не стагні, пераплёўвалі сваёй агіднасцю ўсё ранейшае. Аднаго разу гэта быў сказ: яшчэ малым карапузам я ведаў, што сэрца пасаджана злева, а вораг стаіць справа. Пакуль я гэта пісала, у мяне пачала нервова пацепвацца і тузацца дыяфрагма. Спачатку таму, што распірала ад смеху, а пасля, як што я здолела прыдушыць гэты смех, дыяфрагма пачала з роўнымі інтэрваламі сутаргава сціскацца, пакуль у мяне не зрабілася моцная ікаўка, а Берэнбаўм сказаў фраў Карле, так звалі ахмістрыню, прынесці шклянку падсаладжанай вады, ад якое мне, калі ікаўка нарэшце адпусціла, зрабілася зусім нядобра. Вядома, мая рэакцыя была неадэкватная. Сэрца сядзела злева, вораг стаяў у 1914 годзе справа, а Берэнбаўм быў тады яшчэ малое хлапчо. Мабыць, калі б Берэнбаўм быў які-небудзь любы іншы стары чалавек, а не гэты прафесар Берэнбаўм, я абачліва і спагадна перапусціла б такі жалю варты, нікчэмны пафас. Калі ж Берэнбаўм, азіраючыся, саладжава згорнутымі і завостранымі вуснамі назваў сябе малым карапузам, мяне агоўтала агіда. Я ніяк не магла ўявіць сабе Берэнбаўма малым хлопчыкам. Бо, колькі ні спрабавала, усё адно на хлапечым целе Берэнбаўма сядзела старая галава з цяжкімі слёзнымі мяшкамі пад вачыма і стомленай, уладарнай рысай каля рота. Пакуль Берэнбаўм жывапісаў сваё дзяцінства, мне мала далягалі факты, пра якія ён паведамляў і якія былі альбо агульнавядомыя, альбо бяскрыўдныя банальнасці. Амаль заўсёды галоўнае было ў тоне, у самаўпэўненасці, неаспрэчнасці сказанага, у замілаванасці сабою і ў кранальнай прастадушнасці ягонай метафарыкі, быццам у тым сказе, які вывеў з-пад кантролю маю дыяфрагму

На гэтай мове я вырасла. На ёй гаварылі мае бацькі, калі аддаваліся больш высокім тэмам, чым хатняя гаспадарка альбо выхаванне дзяцей. Граніца паміж бытавой і іншымі мовамі пралягала не вельмі дакладна. Бывала, што маці расказвала бацьку, як у яе маладой калегі Б. з'явіўся новы хахаль, і, расстаўляючы ў шафе талеркі, дадавала: праўда ж бо, добры таварыш, сапраўды, што гучала, як бы яна хацела сказаць: праўда ж бо, мілы хлопец.

Альбо ж бацька вяртаўся дамоў і сварыўся, бо злаваўся на засраныя станцыі метро, на "нашых людзей", якія ніяк не хацелі зразумець, што барацьба за камунізм пачынаецца з цукерачных фанцікаў.

Перада мною бацькі выдурніваліся ў гэтай ненатуральнай мове, бо я падлягала выхаванню. А як што бацька гаварыў са мною выключна з педагагічнымі мэтамі – звыш таго ён нічога і не мог, – я звязвала гэтую алюрную тарабаршчыну толькі з ім самім, а калі ўжо я была досыць дарослая для выхавання, бацька звёў свае вербальныя кантакты са мною толькі да формулаў вітання і развітання. Апрача таго ён раз у год віншаваў мяне з днём нараджэння і звычў усяго добрага на Новы год. З таго часу мы больш не спрачаліся, і мама сказала, як яна радуецца, што мы нарэшце паразумеліся.

Я падазравала, што Берэнбаўм наўмысна праваказаў мяне, каб змусіць да пярэчання і такім чынам за свае пяцьсот марак слугавацца не толькі маімі рукамі, але і галавою Захаваўшы парадак нашай рассадкі – я за невялікім круглым столікам, ён каля адзінага акна за машынкай, – ён заўсёды хаваўся ад мяне ў свой цень, таму падазрэнне маё нельга было ні пацвердзіць, ні абвергнуць чытанымі з яго твару зрухамі рысаў, яны проста не чыталіся. З гасусу часам, як мне здавалася, я ўлоўлівала нейкую фарсіраваную лёгкасць, але поўнай пэўнасці не было. Толькі зрэдзьчасу, калі ён адкідваў назад галаву альбо схіляў яе на плячко, па яго твары прабягаў прамень святла і вырываў са схаванасці то лоб, то шчаку Вачэй ягоных я не бачыла ні разу, бо Берэнбаўм, калі думаў, заплюшчваў іх. Мігатлівае святло на колькі секунд скажала ягоны твар і ператварала яго ў нейкую гратэскавую храпу, на якой нос раптам падвойваўся альбо падбародак з ніжняй губой прападаў, альбо паяўляўся рот як дзірка ў мёртвым чэрапе. Бывалі такія разы, калі ніяк не ўдавалася прыгадаць Берэнбаўмаў сапраўдны твар пад храпай. Тады я прыдумляла іншую храпу замест тае, якую бачыла. Чым больш сканцэнтравана шукала я сапраўдны Берэнбаўмаў твар у абрысах ягонай галавы, тым мацней дзейнічала на мяне гэтае, нажніцападобнае, аблямаванае звіслымі букавымі галінамі цела за пісьмовым сталом. Як цень, які з набліжэннем крыніцы святла набывае пагрозлівыя памеры, сілуэт Берэнбаўма расшыраўся перад акном да гіганцкіх памераў, што, канечне, было ілюзіяй, бо асвятленне ў пакоі не мянялася.

Калі я ўвечары, пасля чатырохпяцігадзіннай працы на Берэнбаўма, праз нерэальнасць "гарадка" вярталася дамоў, у мяне часта ўзнікала жаданне паглядзецца ў люстэрка і праверыць, ці падобная я яшчэ сама на сябе, ці, можа, я ўжо далучылася да свету духаў Ціхай вуліцы і навакольных вулічак. Я запальвала цыгарэту, як гэта рабіла заўсёды, калі начною вуліцай вярталася з кіно, нібыта гэтым самым магла даказаць сабе, што вось ужо жыццё ў чужой гісторыі закончана і пачалося жыццё сваё, сапраўднае. Завярнуўшы на сваю вуліцу і ўбачыўшы Тэклю Фляйшэр, як яна палівала маленькія елачкі, якія гадавала на балконе замест кветак і якія яна, калі яны рабіліся завялікія для скрынак, раздарвала на каляды, я раптам падумала, што, зрэшты, я ж хацела навучыцца на фартэпіяна і што Герберт Берэнбаўм у маім жыцці быў толькі эпізод, які мусова закончыцца, як толькі той дадыктуе апошні сказ мемуараў

***

Мадам Разалія, усклікнуў Граф, грунтоўна ссунуўшыся з высокага табурэта, мадам Разалія, якая радасць бачыць вас у гэтай фазе летняй сухмені. Граф захіхікаў, бо згадку пра фазу летняй сухмені ён хацеў каб прымалі за жарт, які датычыўся заключнага этапу ў працы кнайпы, "абумоўленага лістотай", – сонца было на зыходзе букавай заслоны. Вечар абяцаў загульны фэст з нагоды сустрэчы пастаянных кліентаў, да якіх належалі Граф і Бруна. Грамадзянскае імя Графа было граф Карл-Гайнц Барон. Калі ён, у еўрапейскіх прафесійных колах цанёны знаўца кітайскай мовы і гісторыі, за больш чым дзесяць гадоў сваёй касірскай дзейнасці ў таварыстве германа-савецкай дружбы, на мове Графа коратка – "герсове", быў узнагароджаны ганаровай срэбнай шпількай таварыства, Бруна, каб змазаць ганьбу, узвёў яго ў стан графа.

Граф прапанаваў мне сесці ў бары на табурэцік, Брунох пачакае, сказаў ён. Пачакае, паўтарыў ён, расцягваючы склады і надаючы свайму голасу фатальную вібрацыю, што мелася азначаць, што прычыну маёй прысутнасці ён, натуральна, бачыць наскрозь. Пасля ён схіліў галаву да саменькага вуха майго і шапнуў: ён зноў раздзеўся пры гэтай, гэтай, ну, ведаеце ўжо, я не запомніў яе імя. Некалькі тыдняў да таго, усё яшчэ шукаючы рознае, што да "Дона Джыавані", я сустрэла Графа на Фрыдрыхштрасэ, і ён расказаў мне, што Бруна прыматкабожыўся да адной там кельнеркі. Не, зусім не знатная, асоба не знатная, як я зразумела, толькі гэты пранозлівы смех, фэ-эз, і некаторыя часткі цела, ну, зусім непрыстойна схільныя да паўнаты, фэ, дрэнь, дрэнь, дрэнь. Граф заклапочана патрос галавою, што ніяк не магло прыхаваць пажадлівага выразу ў ягоных вачах. Зусім не знатная асоба, а гэта для такога чалавека як Брунох, яшчэ раз паўтарыў Граф і, не без беглага намёку на пацалунак у руку, адкланяўся.

Цяпер ён выселіўся, бо зусім нечакана атрымаў алергію, падобна на тое праз ката з хатняй гаспадаркі гэтай дамы, шаптаў Граф, але хто табе скажа, адкуль на самай справе ўзялася тая яго алергія. Corpus nos veritatem cognoscere docet, вох, пардон, мадам Разалія, я забыўся, цела падказвае нам праўду, пераклаў ён.

Нічога, сказала я і рашыла, акрамя англійскай, французскай і фартэпіяннай, абавязкова спасцігнуць яшчэ і асновы лаціны.

У мяне была цётка па матчынай лініі, сказаў Граф, якая хацела развесціся са сваім не дужа старэйшым за яе мужам, пры разглядзе пытання віны прад'явіла ўрачэбнае заключэнне пра даказаную алергію на цялесныя выпарэнні свайго мужа. Фактычна яна пакутавала ад гнюсотліва мокрых скураных высыпанняў на ўсім целе. Але як што цётка была вельмі ўплывовая і заможная, што і было зрэшты difficulte разводу, яе западозрылі ў тым, што яна купіла сабе заключэнне і хацела пакінуць мужа праз нейкага тайнага палюбоўніка, што гэтак жа адпавядала праўдзе, як і той факт, што яна пасля разводу да самай сваёй смерці ва ўзросце дзевяноста двух гадоў мела бездакорную скуру А цела падправіла толькі Брунохава невялікая прамашка.

Граф вымаўляў імя Бруна з французскім пранонсам як звычайна, каб не пакінуць у мяне аніякага сумнення што да яго непахіснай высокай павагі да Бруна.

Я была ўдзячная Графу за клопат і намогі, з якімі ён прыдумляў усялякія гісторыі, каб суцешыць мяне, хоць я без ягонай балбатні пра Брунавыя шашні з кельнеркай напэўна ж такі ніколі нічога не даведалася б пра гэта. Я, праўда, лічыла Графаву тэорыю магчымага ўзнікнення алергіі фальшывай, але хацела сабе, каб ён меў рацыю і каб Брунава алергія сапраўды паявілася ад кельнеркі, а не ад ката. Бруна і я ўжо колькі месяцаў жылі асобна, але ніяк не маглі паразумецца ў пытанні, хто каго пакінуў. Калі Бруна настойваў, што я пакінула яго, я была перакананая, што сама пакінутая Брунам. І пакуль мы не мелі поўнай пэўнасці ў акалічнасцях нашай пакінутасці і паасобнасці, нельга было, думала я, многа распінацца пра тое, што мы сапраўды пакінулі адно аднае.

Граф расказаў, што ён учора зноў прыапрануўся, пару штаноў, пінжак на выхад, дзве кашулі, усё вельмі носкае і да таго ж выгоднае. Яго дамы вельмі добра яму нараілі.

Два разы на год Граф хадзіў да аднаго

мужчынскага мадыста непадалёк ад сваёй кватэры і даваўся тамтэйшым прадаўшчыцам, якіх ён называў "маімі дамамі", угаварыць сябе іхняй балбатнёй на куплю тых практычных і носкіх прадметаў вопраткі, якіх тым часам, паколькі ён ніколі нічога не выкідаў, вісела ў яго шафе тузінамі і якія адрозніваліся паміж сабою толькі памерам, бо рабіліся яму цесныя. Як што Граф усе гэтыя непрывабнага выгляду курты і штаны з гумападобнага і таму нямнуткага матэрыялу называў штанамі і куртамі на выхад, гэта і была яго вербальная даніна за форму жыцця, якая засталася ягоным ідэалам, хоць ён яе ў сваім адзінокім жыцці ніколі не мог ажыццявіць. Ён быў парастак багатых бацькоў, як ён сам казаў, вырас сярод дзяўчатак-нянек і пасыльных. Бацька гандляваў мануфактурай, у вайну тканінай для уніформаў, так што нават пад час, калі Брунава маці, уцякаючы з Памераніі, замарыла свайго малодшанькага пустымі грудзямі, Карл-Гайнц Барон у дзяцінстве папіваў нектар асалоды як прыроджаны заможнік.

Пасля вайны ягоны бацька даў нырца недзе на захад ад Эльбы, маці засталася са сваім сынком у горадзе, у якім яны абое нарадзіліся. З таго часу для Графа паняцце "ўплывовая асоба" змянілася, і калі ён сёння яго ўжываў, дык хутчэй меў на ўвазе асобу са становішчам, чым асобу са стану.

Перш за ўсё знатная асоба мела быць адукаванай і выхаванай і, прынамсі, і ва ўсякім разе, як што з усім гэтым у яго як рыхтык і не склеілася, павінна была сведчыць пра высокі рышпект адукаванасці іншых. Раз на год, да дня свайго нараджэння, Граф дазваляў сабе сацыяльны атрыбут знатнай асобы, слугу, які сустракаў і абслугоўваў гасцей. Часцей за ўсё ён ангажаваў на гэтыя мэты аднаго там, абжытага па суседстве, Райнгольда называнага ў Бруна Рыгальдам, такога, ведаеце, цыбатага няўклюднага чалавека са звярыным зіркам, якога Граф у такія вечары прымушаў насіць ягоны, Графаў, смокінг, рукавы якога канчаліся недзе адразу там, каля локцяў Два разы Райнгольда падмяняў ягоны стрыечнік, бо сам ён з прычыны пэўнай далікатнасці, пра якую Граф маўчаў, сядзеў у турме. Да раскошы закарыстаць у гаспадарцы слугу ў Графа належала таксама права ўціскаць і прыніжаць яго. За сто марак, якія Райнгольд меў за свае паслугі, ён мусіў цярпліва выносіць, каб ім камандавалі і ўказвалі яму, паслухмяна рэагаваць на кожны нервовы ківок Графа і, наліваючы віно, трымаць левую руку за спінай на паясніцы. Тым не меней Райнгольд рабіў уражанне, што яму вельмі няблага пачуваецца ў прыдуманай яму ролі і ў досыць цеснаватым смокінгу. Я лічыла магчымым, што ён проста прыкідваецца і напускае на сябе, а як што ён наводзіў на мяне страх, я і прарочыла Графу гвалтоўную смерць, можа, нават ад рукі самога Райнгольда, зрэшты бо нездарма ж Райнгольдам называўся і славуты Дэблінаў разбойнік. А таму яшчэ, што Граф жыў у раёне Аляксандэрпляц, я надавала, у ранішнія гадзіны, гэтаму аргументу адмысловае значэнне.

Графа перспектыва забойства, ахвярай якога ён мог стаць, здавалася, зусім не палохала. Што ён гэта выключаў, я не верыла, бо ён гаварыў з таго часу, расказваючы мне часам пра Рэйнгольда, як пра свайго забойцу Мой забойца учора быў настолькі паслужны, што прынёс мне скрынку піва, сказаў ён. Граф быў адзін з самых засмучаных людзей, якіх я ведала, і я часам думала, што, мабыць, яму было ўсё адно, ці заб'е яго Райнгольд ці не. Некалькі гадоў таму назад, у цёплы красавіцкі дзень, сядзелі Граф, Бруна і я ў Панкаве ў піўным садку Граф трымаў свой твар на сонцы, і раптам у яго стаўся такі выгляд, як у вельмі пяшчотнага, вельмі старога дзіцяці, і ён сказаў· я не ведаю, чаму яно так бывае, але кожнага першага мая я плачу, – чырвоныя сцягі і першая зеляніна. Калі я бачу ўсё гэта разам, я плачу

Не паварочвацца, мадам Разалія, не паварочвайцеся, ён тут, Брунох прыйшоў, зашыпеў Граф праз вузкую шчыліну сваіх губоў, і разам з гэтым па-над маёй галавой фіксуючы дзверы.

З кельнеркай, спыталася я.

Адзін, як божы палец адзін, сказаў Граф.

Я б не хацеў падыходзіць да Вас вельмі блізка, але мне падалося, што Вы ўсё яшчэ чырванееце, убачыўшы яго, і, пардон, мадам Разалія, чырвань на твары вам не да твару.

Я спыталася ў сябе, чаму Графу так залежала, што я рабіла на Бруна такое ўражанне.

Адна рука трымала мяне за плячо, і голас Бруна сказаў: добры вечар Роза, прывітанне, Граф.

Два піва для Бруноха, запабегліва крыкнуў Граф цераз канторку, як заўсёды, калі Бруна заходзіў у кнайпу цвярозы. Бруна выпіў першае піва стоячы, прычым Граф з усмешкаю пазіраў на яго, крыху схіліўшы галаву, быццам тое піва павінна было ўліцца не праз ягонае, а праз Брунава горла.

Першыя два півы Бруна выпіў сур ёзна і неяк адсутна. Яны ўваходзілі ў яго тутэйшы рытуал, яны былі прыступкі, па якіх ён павінен быў падымацца, каб тут, у шумлівым і смярдзючым азылі, выгнанні для адамашненых авантурнікаў, быць дома. Толькі пасля таго, як цень панурасці быў ссунуты з ягонага твару гарачай чырванню, ён раскрыў тыя свае ўласцівасці, якія ўзвялі яго ў ранг кнайпавых асоб; гэта тытул, які Граф увёў шмат гадоў назад і які мог быць нададзены толькі ім самім і ім самім, што здаралася вельмі рэдка, адкліканы назад.

У Графа Бруна стаяў у іерархіі кнайпавых персаналій на самым версе Брунава прысутнасць і добрая настраёвасць вырашалі, ці чакаць ад вечара вульгарнай папойшчыны, ці піва стане акіянам для Графскага і каралеўскага вучэбнага флоту, які Граф і кароль Брунох расстаўляць у баявы касы строй, каб яшчэ раз здзівіць паганьбаваны народ нелацінянаў.

З палахлівай прагай налівайлы, які чакае радасці альбо прыкрасці ад частаванага, Граф выпрабоўваў на Бруна першае ўздзеянне піва. Я ведала гульню і задаволілася тым, каб прачытаць на твары Графа, што такога ён знайшоў у Брунавым твары. І тое вычытанае выглядала няблага.

Шчыра кажучы, мне можна было б цяпер ісці. У Брунавым мужчынскім жыцці мне месца не было. Я спрабавала забыць усіх гэтых мужчын, якія паміж сабою зваліся Пеці, Шміці, Гайнцы, Андзі, Мані, і якіх Бруна называў "мае піўныя сабутыльцы", забыць іх і адрозненне паміж імі і мною. Я піла з імі шнапс і піва замест віна, я высцілівалася, умешваючыся ў іхнія размовы пра паэзію "загазаванай" галавы і сродкі драўлянай абароны, паказала сябе без памяці цікаўнай, прагнаю найперш да ведаў, я смяялася з іх жартаў Але заўсёды адчувала тую напружанасць, якую ўносіла ў іхнія гаворкі. Яе самая пэўная прыкмета была, калі яны, звяртаючыся да мяне, гаварылі ўжо не па-берлінску, а па-верхненямецку, нібы я была іншаземка альбо дзіця малое, з якім след гаварыць павольна і выразна. Ты хацець піць, га?

Кнайпа – апошняе прыпірышча мужчынскай свабоды, сказаў Бруна. Да гэтага належала і тое, што ў сапраўднай мужчынскай піўной кнайпе жанчына не павінна падаваць голасу. Жанчыны парушалі парадак, які сталявала ў сабе кожная паважаная кнайпа праз свабодную гульню і сілы з часам, бо ж вядома, ніводная кнайпа, як і наогул нішто ў свеце, не выжыла б без першынствавання У Брунавай кнайпе першынствавалі лацiністы над нелацiністамі.

У кнайпе, казаў Бруна, калі толькі яна не шарварак сутэнёраў і галаварэзаў, найперш пануе прага да цікаўнасці. Нішто так не палохае піўнога чалавека, як тупагаловасць. Лацiністы ўнеслі ў абыход самую цікавую частку, і таму вельмі ж натуральна – першынства было за імі.

Я лічыла Брунава тлумачэнне інфернальных сілаадносінаў у кнайпе ідэалізаваным, бо Граф, які не быў нецікаўны, а ў іншыя дні быў нават цікаўны больш за Бруна, ніколі б не падняўся да стану валадара цесляроў, артыстаў і куліснікаў ужо хоць бы за свае абвіслыя плечы і за мяккія, амаль жаночыя сцёгны. Больш вырашала тут не так вучонасць лацiніста, як нічым не прыкрытая, шчырая ваяўнічасць, якая пераходзіла яму ў кроў ужо пасля першай прынятай кроплі алкаголю. Як замерзлы ў сцюжу хрушч, які, калі яго адхукаеш, жыццярадасна распраўляе крылцы і спрабуе палёту, так Бруна пачынаў нервова патузваць каленам, распраўляць карак і высочваць ахвяру

Сяды-тады ён задавальняўся тым, што заканчваў расказы іншых асацыяцыямі альбо цытатамі, якія мамэнтам ператваралі ў нішто ўсе намеры расказчыкаў і зысквалі Бруна буру воплескаў і рогат слухачоў. А іншым разам ён шукаў спрэчкі. Тады пагойдванне сцягна пераходзіла ў вібрацыю, і ўжо хапала самай дробязнай заўвагі, скажам: Пеці падарыў сваёй жонцы ў дзень нараджэння гадзіннік, – каб падняць Бруна ў штыкавую атаку супроць дзён нараджэння, шлюбаў, дарункаў, асабліва супроць дарэння розных там гадзіннікаў, і ўсё гэта магло закончыцца філасофскім дыскурсам пра свет валодання, першы выбух матэрыі і чацвёртае вымярэнне.

На памяці няма такога выпадку, каб Бруна ў спрэчках быў пераможаны, нават у самых ідыёцкіх. І ніхто не меў крыўды ад яго перамогі. Як што пераможаныя ўсяго толькі крыху недааацэньвалі сваю сілу духу, дык ім самім дужа залежала б, калі б Бруна, іхні геній Бруна, паддаўся ім.

Бруна сказаў: ну, Роза, як табе жывецца, як той статуі свабоды?

Вох, вох, вох, шаптаў Граф за плячыма ў Бруна і памахаў як веерам рукою, нібы апёкшыся.

Добра, сказала я, і адмовілася ад намеру перагаварыць з Бруна пра Берэнбаўма, дзеля чаго я прыйшла ў кнайпу.

Чым больш я працавала на Берэнбаўма, тым больш мацнела маё пачуццё, што я раблю нешта недазволенае. Пакуль я маўкліва запісвала ўсё, што Берэнбаўм дыктаваў, часта сама ў сябе пыталася, ці не раблю я сябе саўдзельніцай, ці не раблюся ягонай хаўрусніцай, дапамагаючы яму выліць сабе пісьмовы помнік. Што Берэнбаўм прывык да мяне, што па аўторках і пятніцах ён, здавалася, нават быў мне рады, гэта толькі пагоршыла справу, прынамсі, я, каб неяк апраўдаць сваё падручніцтва пры ім, павінна была, як шпіён, разумець і ўмець абгрунтаваць Берэнбаўмавыя прывычкі спаць, яго хваробы, яго

густ, яго найсмачнейшанькае, яго тайныя подумкі і намыслы, бзікі і далеглівасці, як нехта, хто запланаваў хітрае, падступнае забойства і перад тым дасканальна вывучае ахвяру.

Бруна сядзеў, абапершыся рукамі на канторку, на барным зэдлі і пагойдваў нагою. Роза, сказаў ён, ты павінна быць fair Ужо каторы год мы дапускаем цябе ў якасці публікі да нашага жыццёвага эксперыменту, праўда, пане Графе?

Ну ж гэтага не аспрэчыш, мадам Разалія.

Ты ўсё павінна суперажыць, і тое, як маёр дапіўся да цырозу, і як Курці збег да ананімных алкаголікаў . І як Кліфі ўшчэнт скліфіўся і цяпер, во бач, ужо на мяжы, калі не ў межах, здаровай дэбільнасці, перабіў Граф.

Кліфі заўдзячыўся гэтым імем сваім падабенствам да аднаго персанажа з серыяла “Далас”, прыдуркаватага Кліфа Барнэса. Граф, якому першаму кінулася ў вочы тое іх падабенства, адразу з вялікай радасцю разбрахаў гэтую неверагодную knaйпавую сенсацыю. Вы не змецілі, які падобны наш В. да гэтага Кліфа Барнэса, шапнуў ён аднаго разу кожнаму, мне таксама, на вушка. З таго часу ён гаварыў пра няшчаснага В. толькі як пра Кліфа і адразу ж тым мамэнтам увёў слова “кліфны” як сінонім слова “дурны”

Мушу прызнацца, апошнім часам мне стала проста папярок, які кліфны наш Кліфі, сказаў Граф. Ён ужо развіўся ледзь не да саслоўнай праблемы, Брунох.

Кліф, дыпламавана-ўступенены хімік, належаў да лаціністаў, хоць ужо і не памятаў латыні, але гарой стаяў за свой фах, як і ўсе лаціністы, акрамя Графа і Бруна, па якіх цесляры і прыкуплснікі называлі ўсю шоблу рознага падбляддзя, што шамшурылася вакол абодвух.

Чуеш, Роза, сказаў Бруна, ты нават можаш назіраць Кліфава скліфаванне, толькі ты сама хочаш, выключыўшы грамадскасць, эксперыментаваць.

Нічога не здарылася, сказала я, мая фартэпіяншчыца ўсё яшчэ закаханая.

Роза, сказаў Бруна і ўзяўся за трэцяе піва, ужо паўгода як ты вырвалася на свабоду Што ты там робіш, на той тваёй свабодзе, скажы нам, Роза, што.

Адзін пенсіянер з пасуседства дыктуе мне гісторыю сваёй сям'і для сваіх унукаў. Яго разбіў паляруш, правая рука паралізаваная, сказала я, ужо падазраючы, што Бруна не абыдзецца адной гэтай даведкай.

Ён недаверліва прымружыў вока. Што гэта за адзін такі, гэты ваш пенсіянер, што аж можа дазволіць сабе такі люксус?

Ён быў урач, сказала я, астатняе нецікава, толькі такое свайго роду даследаванне продкаў, і, каб зусім звесці Бруна з гэтай дарогі, я спыталася, ці ведае ён, чаму “Дон Джыавані” так рэдка спяваюць па-нямецку.

Бруна ссунуўся са свайго зэдля. Вы чулі, Граф, Роза цікавіцца операй. А ніколі операй не цікавілася. Дык вось як яно ў цябе на свабодзе, якая дзівосіна павялася – у оперы ўелася. Бруна, падымі свой куфаль, памахай як трафеем. За свабоду. Хай жыве свабода.

Памыляешся, апошнім часам я дужа як цікавіўся операмі, кінуўся Бруна ў вір свабоды.

Ах, Граф, чаго мы ні нарабілі б, Вы і я, там, на свабодзе.

Сапраўдная свабода не мае вобраза, і нідзе яе не знайсці, хіба што за турэмнымі мурамі, выславіўся Граф тонам, які не цярпеў нічыйго, нават Брунавага, пярэчання. Некалькі імгненняў мы маўчалі, разам падумаўшы пра тры гады, якія Граф, як кол асовы, тырчаў у турме. Гэта было амаль чвэрць стагоддзя таму, калі Графа пасадзілі.

Бруна першы адважыўся зноў загаварыць. Вы маеце рацыю, Граф, свабода не месца. А калі б яна была месцам?

Я думаю, сказала я, свабода таксама месца, як і чалавек ёсць месца.

Бруна застагнаў. Граф, якому такая рэзкая калдобістасць яўна была не ў кайф, сказаў асцярожна: пры чым, натуральна, нельга выпускаць з-пад увагі, што ў чалавека тут ідзецца пра канкрэтум, а ў свабоды наадварот – пра абстрактум. І Бруна сказаў кінь сваю філасофію, нарэшце, Роза, перастань.

Я б яшчэ ахвотна дадала, што ў канкрэтуме чалавека абстрактум свабоды можа існаваць, як бунька паветра ў бурштыне, якая без бурштыну, зрэшты, нішто, толькі паветра, і ні ў якім разе не бунька, не пузырок, але змоўчала, бо падумала была, што Бруна і Граф толькі сапсавалі б мне гэтую цудоўную думку сваёй чыстай філасофіяй, ды і таму, што, шчыра кажучы, мне было ўсё роўна. Я ані не цікавілася операй, ні не была ў тым месцы, дзе Бруна намацаў нейкую там свабоду. Мяне цікавіў Берэнбаум, а пра гэта гаварыць не хацелася.

Вернемся да самага ўстаялага, сказаў Бруна. Свабода гэта зазірк у неабходнасць, з чаго вынікае: яшчэ адно піва, калі ласка.

Я сказала Бруна, што ў бліжэйшыя дні паяўлюся ў яго, дазволіла Графу пацалаваць мне ў руку і пайшла.

Дома я ўзяла пачатую пляшку віна з халадзільніка і села ў адно з шасці чорных крэслаў, адкупленых у Пеці. Нейкі ягоны cousin з захаду падарыў яму да саракагоддзя храміраваныя сталёвыя трубкі і мяккія, дыхтоўна абцягненыя грубай баваўнай падушкі. Ужо праз два тыдні Пеці паскардзіўся на дэпрэсію, якая забрала яго з той самай хвіліны, як у яго ў доме завяліся гэтыя чорныя прадметы. Калі ж у дадатак ён даведаўся, што крэслы зрабілі на ўсходзе, а на Захадзе ў ІКЕА яны таннейшыя, ён выліў свой шал на ўсход, на скнару cousin'а і на крэслы, якія ён называў – “чорныя пачвары”. Можа нават, каб ніхто не бачыў, шпыняў іх нагамі. Аднаго разу ён спытаўся: калі хто хоча мець гэтыя пачвары, дык – дзве тысячы марак за штуку. І я ўзяла.

Я сядзела з пяццю крэсламі за сталом, піла віно і больш нічога не рабіла. Пяць чорных крэслаў, як пяць мужыкоў у чорных гарнітурах, у чорных чаравіках і без галавы сядзелі вакол мяне, нібыта збіраліся пахаваць мяне. Як мы толькі што пахавалі Берэнбаўма. Усе мы ў чорным, у чорных чаравіках. Толькі сам Берэнбаўм, нябачны сярод шаўковых падушак пад векам дамавіны, толькі ён там насіў свой галубіна-блакітны гарнітур.

А ў гэты вечар я сядзела сярод пяці, як шостае крэсла, як адзін з пераапранутых безгаловых мужыкоў, што збіраліся пахаваць мяне, сядзела і піла віно. На здароўечка, гергеры, налівайце за каўнеры, калі ўжо горлам не спадобіліся.

Я падняла чарку. Пяцёра заставаліся нямыя і нерухомыя, што мне зусім і не заважала. Я толькі спыталася ў сябе, ці праўдатакі гэта пяць зусім незнаёмых, а можа нават і варожа настаўленых мужыкоў, якія бачкомбачком, праз Пеці, ушыліся ў мой дом, каб выпрабаваць на мне сваю дэпрэсіўную сілу, пасля таго як Пеці ўнюхаў засаду. З такімі думкамі я спаражніла ўсю пляшку А калі ўстала, каб пайсці на кухню па другую, заўважыла яе: бледна-фіялетавае касмэя з букета, часткаю якога яна ў белай вазе стаяла на стале, дзякуючы непрыкметным звівам свайго сцябла вызвалілася, прадралася і, як змяя, пацягнулася да мяне. Папалудні я дала кветкам свежай вады і крыху па-новаму іх склала, і таму такое непакорлівае вылузванне кінулася ў вочы Гэтую незвычайную актыўнасць кветкі я прыпісала яе парыву да святла і аддалася другой пляшцы віна.

Бывалі ночы, калі ў маім доме гулялі здані. Раптам зашалясціць у адным кутку, то заварушыцца занавеска, і гэта пры зачыненых дзвярах і вокнах; нешта лёгенька, як бы пальчыкам, паляпае мне па плячы, а нікога ж няма і не відаць. Бывала яшчэ, я ясна адчувала, што вось нехта сеў каля мяне і ўжо сядзіць ціхенька. Тады я магла быць спакойная; ён прыйшоў абараніць мяне. Калі такая чорная валтузня адбывалася ў маёй кватэры, я ведала, што была я ні асабліва шчаслівая ні цвярозая.

Я сядзела сярод пяці чорных мужыкоў і спрабавала даўмецца, ці не мае іх прысутнасць чаго-небудзь агульнага з Берэнбаўмам, быццам яны тут з'явіліся як напамін, каб паказаць мне, чым гэта я зрабіла сябе ім іхняю. Альбо, можа, гэта яны мне зларадна паказваюць маю начную самоту Я думала, што лепей бы я не звалакала ў дом чорных пачвар, што дай, думаю, папытаюся ў Бруна, ці не адкупіць ён іх у мяне.

У гэты момант нешта кранулася маёй скуры, так далікатна, як лапка касікасы, так пяшчотна, як матылёк, сеўшы адпачыць. Гэта была касмэя, якая тым часам аж настолькі аддалілася ад сваіх сабукетніц, што дастала да маёй супакоенай на стале левай рукі. Маё першае падазрэнне, што кветка самахоць цягнецца да святла, было цяпер без сэнсу, бо яна яўна адвярнулася ад крыніцы святла, каб схіліцца аж да маёй рукі.

Хоць касмэя звычайна расце кусціста і дае па дзесяць, дваццаць а то і больш кветак, гэтая, сагнутая да мяне, несла на сабе адну кветку на тонкім, неразгалінаваным сцябельцы. Я не адважылася паварушыць рукой, бо краёчкі яе ніжніх пялёсткаў ужо дакрануліся, тым часам як сама яна павярнула да мяне маленькі жоўты тварык усярэдзіне фіялетавага вяночка Яна паводзілася дзівосна, як зачараваны чалавек.

Чаго табе, спыталася я і не спалохалася б, калі б яна мне сапраўды адказала. Яна маўчала. Але мне здалося, нібыта яна павярнула галоўку крышачку вышэй, так што мы цяпер глядзелі адно аднаму проста ў вочы, быццам у яе былі вочы.

Паслухай, сказала я, ты павінна сказаць, чаго ты хочаш. Я магла б пабажыцца, што яна паглядзела на мяне, яна запрашала мяне, клікала, але да чаго. Можа, хацела выпіць чагосьці іншага, а не вады. Я ўмачыла палец у віно і капнула з яго проста ўсярэдзіну жоўтага твару. На здароўе, сказала я і сама глытнула. Сваім далікатным сцяблом яна выцягнулася ў адну лінію, аніякіх пакрыўленняў па ўсёй даўжыні, аж мне здалося, што за апошнія хвіліны яна на некалькі сантыметраў падрасла. Паступова мне пачало здавацца, што я зразумела: яна хацела да мяне, больш нічога.

Я ўсведамляла недарэчнасць майго пытання, тым не меней спыталася ты закаханая ў мяне? І бегла пракантралявала рэакцыю пяці чорных мужыкоў Яны стаялі як пяць нармальных, не асабліва брыдкіх крэслаў вакол стала. Мы былі цяпер адны, касмэя і я. Ты мужчына, спыталася я, цябе завуць касмэя ці космас?

Яна не адказала, і я аддалася адной з маіх любімых ідэй пра тое, што ўсе мы калі-небудзь павінны ператварыцца ў расліну, жывёлу ці чалавека, я толькі не магла абгрунтаваць сабе парадку гэтых перамен, пры гэтым я, праўда, прымала за верагодныя толькі два варыянты, першы: расліна, жывёла, чалавек, другі. чалавек, жывёла, расліна. Непасрэдную зродненасць чалавека і расліны я лічыла фальшам. Падабенства розных людзей з птушкамі, малпамі, жабамі, зайцамі, катамі, свіннямі і рознага роду іншымі жывёламі было такое відавочнае, што ўва мне ўзнікла падазрэнне пра нейкую поўную таямнічасці псіхагенетычную, калі не онтагенетычную сувязь, яно з гадамі пастаянна ўзмацнялася і начамі, як сённяшняя, зрабілася пэўнасцю. Берэнбаўмавага падабенства да жаб ніхто, нават хто ведаў яго, не мог бы адмаўляць. Я хоць і не ведала, як выглядаў Берэнбаўм у маладосці, прыпусціла аднак, што бясхвостыя земнаводныя ўжо тады хаваліся ў маршчынках, найперш вакол рота і на падбародку, на юнацкім твары ў Берэнбаўма, як засакрэчаны здымак. Пытанне было: ці служыла Берэнбаўмава чалавечае жыццё толькі падрыхтоўкай да яго быцця як бясхвостай земнаводнай жабы, і ці ўжо ён з бегам часу і падвышкай узросту спакваля ператвараўся ў сваю будучую экзістэнцыяльную форму, а ці цягнуў за сабою сваё даўно мінулае жабінае жыццё без ніякіх пра яго ўспамінаў і толькі па волі лёсу праз гэтае, як у нас усіх, праз нашае.

Ці была ты ўжо раз чалавекам, ці толькі мусіш ім стаць, спыталася я ў сваёй касмэі, якая цяпер, калі я ёй аддалася, рабіла разнапружанае і задаволенае ўражанне. Нават адзін лёгкі згін сцябла дазволіла яна сабе зноў На здароўе, мая мілая, сказала я, шкада, але ты нешта ведаеш і не можаш сказаць, я змагла б сказаць, але я не ведаю.

Гэтая думка была якраз тое, што дало майму п'янаму мозгу ключ да таямніцы.

Вядома, гэта было зусім проста, самы патайны і самы мілы варыянт маюць яны, ЯКІ прыдуманы для нас. Спярша чалавек, пасля жывёла, тады расліна. Чым глыбей мы пранікаем у таямніцу, тым больш маўклівейшыя мы павінны рабіцца і быць. Так проста. Значыцца, перада мною, у мяне, яшчэ два жыцці. Хацелася б спадзявацца, што мне не дастанецца жыццё хатняй жывёлы, вавёркі ў коле ці свінні на закол. Але і перспектыва банальнага жыцця капусты ці салаты таксама наводзіла на журбу, і я жадала сабе, каб касмэя не раскрывала мне маёй жахлівай маўклівай будучыні.

Яна лёгка калыхнулася на сцяблінцы, што магло азначаць што хоч, усё магчымае. Я надта стамілася, каб яшчэ і разумець. Добранач, сказала я, і ўсяго добрага, магчыма, ты станеш ветрам, і мы зноў сустрэнемся. І тады я пацалавала яе.

***

Першы падняўся сівы масіўны мужчына і дробненька патрухаў наперад, мэтанакіравана, нібы ён дакладна ведаў, у якім месцы яму спыніцца. Ён схіліўся над труной ці то перад партрэтам Берэнбаўма: Дарагі Герберт Я зірнула на твары музыкаў, яны, бадай, нічога не бачылі і не чулі. Альбо яны лічылі нармальным, што мужчына звяртаецца да труны ці то да фатаграфіі са словамі "дарагі Герберт" Я была пэўная, што ўсе жалобшчыкі Берэнбаўма былі атэісты. Тым больш гэты мужчына, якому далі месца ў першым радзе і які, падобна на тое, будзе гаварыць прамову. Чаму – а няўжо ж такі і ён думаў, што Берэнбаўмава душа лунае недзе тут паміж альбо над намі, можа, нават рыхтык над сваёй смяротнай абалонкай, і прыслухоўваецца да нас, – чаму ж бо тады ён кажа адгабляваным дошкам "дарагі Герберт" Містычнаму смактанню смерці, мабыць, не могуць супроцьстаяць нават найнепахіснейшыя атэісты Мужчына павярнуўся да тых, што сядзелі. У яго быў тлусты, выласнены твар, які напалавіну складаўся з двайнога падбародззя, на якім разлёгся сам падбародак, як добра залечаны шнар. Двайное падбародззе разраслося ад ніжняй сківіцы праз шыю аж да грудзей. Гэта было самае-такое падбародззе, якога другога такога я ніколі не бачыла, хоць і даўно цікавілася псіхалагічнымі аспектамі двайных падбародззяў Бываюць натуральныя і ненатуральныя двайныя падбародззі. Натуральныя рабіліся такімі ў выніку ненажэрства, ненапіўства, старасці альбо прыналежнасці, я б сказала, такой сваёй канстытуцыі, і часцей за ўсё выдатна ўпісваліся ў агульную гамонію выразу і формы ўсяго твару; Дантон ці той жа вам Бах без двайнога падбародззя проста непамысныя; гэтак жа непамысным здаецца Ісус Хрыстос з двайным падбародззем Натуральнае двайное падбародззе ў нашым досведзе пра чалавечы твар ну ані ж на што не прэтэндуе, часам нават у вочы нам не лезе. Ненатуральнае ж двайное падбародззе, наадварот, адразу схіляе цікаўнага сузіральніка папытацца пра паходжанне гэтай торбы мяса на шыі.

За многія гады назіранняў я вывела сабе, што ненатуральныя двайныя падбародззі былі выключна прадуктам ненатуральных прафесій; а як што яно ў нас цяпер лічы што ўжо і няма тых натуральных прафесій, дык след гаварыць пра адмыслова і асабліва ненатуральныя прафесіі. Па дарозе ў даследчую інстытуцыю Барабаса, якою я хадзіла пятнаццаць гадоў кожны дзень, апрача нядзелі і святаў, уздоўжкі Шпрэе на ніжнім выхадзе з вакзала на Фрыдрыхштрасэ, я судашала пропадзь такіх двайных падбародззяў ва уніформах, нават і не спрабуючы растлумачыць сабе гэты псіхалагічны феномен. Нішто ў тварах мужчын не паказвала на заганнае эпікурэйства. Яны былі ў большасці маладыя, іх скура была даволі пругкая, каб утрымаць у сабе крышку залішнюю вагу ў форме. Толькі пасля паездкі на цягніку ў Балгарыю мне адкрыўся гэты феномен. Гэткія ж самыя, дзіўна падобныя паміж сабою маладыя мужчыны правяралі пашпарты у пасажыраў, прычым яны насілі на шыі складныя пісчыя пульцікі, на якія яны клалі пашпарты, калі правяралі і гарталі іх, а ў канцы агляду стаўлялі штэмпелі Іхняя праца патрабавала, каб яны ўвесь час прыціскалі падбародак да грудзей, быццам яны цэлы дзень напралёт пазіралі на наскі сваіх ног Калі б яны пры гэтым пакорліва схілялі плечы і каркі, з імі нічога не сталася б. Бо іх целы адначасова меліся служыць сімваламі дзяржаўнага аўтарытэту, яны мусілі, насуперак усякім анатамічным запаведзям, на ўладарна напружаных нагах выпінаць дугою жывот і грудзі і пад прамым вуглом схіляць над імі галаву, што нават у вельмі тонкіх людзей выпірае валляк паміж падбародкам і шыяй, які пры большменш даўжманым утрыманні ў гэтай позе паступова як бы застывае ў ненатуральнае двайное падбародззе, такое, ведаеце – пы́дбараддзе.

Чалавек з ненатуральным двайным падбародззем, з якім я аднойчы сустрэлася, расказваў пра Берэнбаўмава дзяцінства ў Рурскай вобласці і яго цвёрды класавы інстынкт амаль такімі самымі словамі, якія Берэнбаўм дыктаваў мне. Я чакала фразы з карапузам: "яшчэ малым карапузам я ведаў .." Двайное падбародззе туга і ружова ляжала на тулаве мужчыны. Над ім, якраз пасярэдзіне галавы, невялікая, круглая, мускулістая адтуліна – рот Яшчэ малым ён ведаў, што сэрца сядзіць злева, а вораг стаіць справа, сказаў ён, "карапуза" ён выкрасліў

Я дапусціла, што чалавек быў Берэнбаўмаў настаўнік ці супрацоўнік, асабліва паспяховы супрацоўнік, магчыма нават, паслядоўнік, ва ўсякім разе ён ведаў мемуары, і таму цяпер сам Берэнбаўм гаварыў сваю ўласную надмагільную прамову.

Цяжкія, поўныя нягодаў часіны эміграцыі, сказаў мужчына. Ні слова пра гатэль Люкс. Пакуль ён гаварыў, двайное падбародззе калыхалася і трапятала, як у расклохтанага індыка. Я без адрыву глядзела на гэты валляк, і чым даўжэй тапырылася, тым больш, здавалася, ён рабіўся. Што, калі зараз лопне, падумала я, як надзьмутая жаба; ці было калі такое – лопнутае двайное падбародззе; і што там было ў ім, усярэдзіне гэтага напятага, чырвонага двайняка. А тады – табе: праз месіва тлушчу, крыві і скраўкаў скуры вывальваюцца чэрві з труны маёй бабулі па бацькавай лініі. Я заплюшчыла вочы, адкрыла, зірнула на музыкаў, спадзеючыся, што іх абыякавасць прагоніць агідную ўяву, я старалася не глядзець на прамоўцу, – нічога не памагала: з разяўленага падбародззя сыпаліся тлустыя, укормленыя, белыя трупныя чэрві.

Мой страўнік захваляваўся Спазматычнымі падачамі ўгору ён спрабаваў вызваліцца ад свайго змесціва. Я выцерла з лоба халодны пот Пад пальцы ўлезла пакамечаная газета ў кішэні паліто. Але ж не магла я на Берэнбаўмавым пахаванні адкрыта бляваць у газету толькі з той прычыны, што ў прамоўцы двайное падбародззе. Чым бы гэта адагнаць мляўкую млосць агіды. Трэба неяк адкараскацца, але як. Я расшпіліла паліто, заціснула далоняй жывот

"Era già alguanto
avanzata la notte,
guando nelle mie stanze, ove soletta
mi trovai per sventura. .a"

Я, праўда, не ведала сэнсу гэтых вершаў, але затое так многа наслухалася "Дона Джыавані", што амаль усе арыі магла падцягваць, па-італьянску

". .entrar io vidi
in un mantello awolto
un uom che al primo istante
avea preso per voi;
ma riconobbi poi
che un inganno era il mio. "

Я моўчкі спявала, аганяючыся ад двайнога падбародззя і млосці ў страўніку Я спявала, і я чула, як спявала. У мяне быў голас Біргіт Нільсан Мой спеў струмяніўся як кроў па маім целе, у рукі, ногі, галаву і страўнік, так гучна, так настырліва, што ўжо больш нічога чуць не магла, акрамя майго ўласнага цудоўнага Нільсанаўскага голасу і плачу Донны Анны.

Пераклаў з нямецкай
Васіль СЁМУХА.

Заканчэнне ў наступным нумары.

КРЫНІЦА № 9

1996

ШТОМЕСЯЧНЫ КУЛЬТУРАЛАГІЧНЫ ЧАСОПІС

ВЫДАЕЦЦА СА СТУДЗЕНЯ 1988 ГОДА

Заснавальнікі:
СП Беларусі, калектыў рэдакцыі

Выдаецца на беларускай мове

Рукапісы аўтарам па пошце не вяртаюцца

Пішыце:
220807, г. Мінск, ГСП, вул. Кісялёва, 11

Звaніце:
366-071, 366-142

Падпісана да друку з арыгінал-макета 20. 11. 96. Фармат 60x84 1/8. Афсетны друк.
Папера друкарская № 2. Ум.-друк.арк. 13,02. Ум.фарба-адб. 14,35.
Ул.-выд.арк. 14,52.
Тыраж 2000 экз.
Кошт дагаворны. Зак. 1861.

Надрукавана з арыгінал-макета заказчыка ў друкарні выдавецтва
«Беларускі Дом друку», 220013, г. Мінск, пр. Ф. Скарыны, 79.